



UNIVERSIDAD DEL BÍO-BÍO

**El habitar de los objetos
en el contexto del coleccionismo
Un estudio de caso**

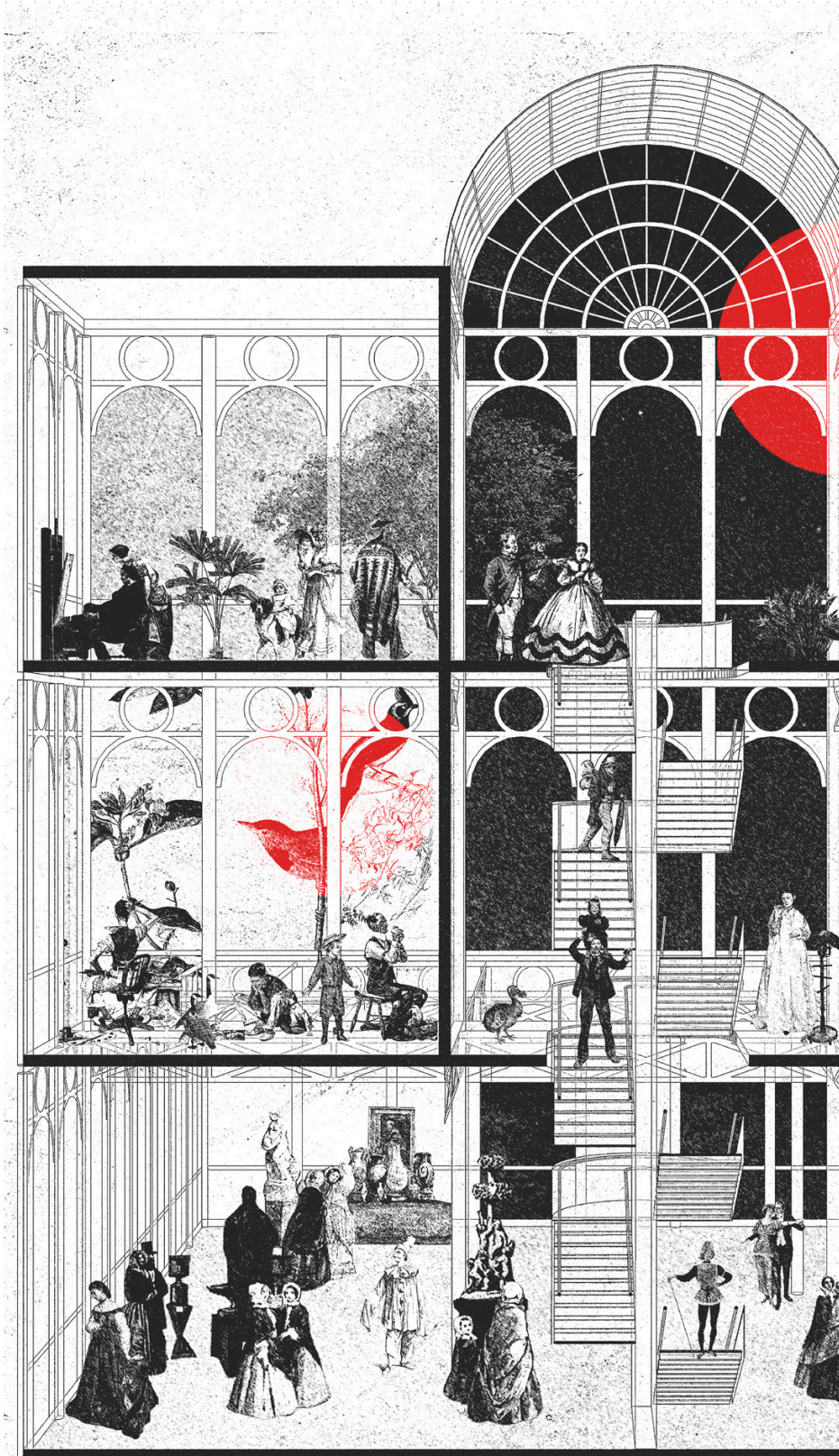


Fig. Reminiscencia Crystal Palace. Fuente: Elaboración propia

Arq. Bárbara Sáez Orrego
Profesor guía Dr. Arq. Hernán Barría Chateau, Co-guía Dra. Arq. Jessica Fuentealba Quilodrán
Magíster Latinoamericano en Arquitectura [MLA], Universidad del Bío-Bío. 2023

“Nunca como en estos instantes,
me había temblado tanto la lengua
para coordinar ideas y dirigir palabras”.

H. O. M, Discurso de despedida

A Miguel Ángel
1965-2015

CONTENIDOS

1. RESUMEN / ABSTRACT
2. PREFACIO
 - 2.2 Introducción
 - 2.3 Objetivos y Estructura
 - 2.4 Metodología
3. CORPUS
 - 3.1 De colección y otros síntomas: **Gabinetes de maravillas**
 - 3.2 Sinfonías de colección: **Casa-Museo**
 - 3.3 Dialéctica de la vanguardia: **ready made (dadá) / object type (purismo)**
 - 3.4 Bestiario del habitar contemporáneo
4. CASOS DE ESTUDIO
 - 4.1 NO SIGA LA FLECHA
Casa La Reina - Universidad Abierta, Nicanor Parra
 - 4.2 METAMORFOSIS
Casa - Instituto Juan Ignacio Molina, Luis Peña
 - 4.3 Algunos restos de mis *Héroes* dispersos en un sitio eriazo: Parra + Peña
5. [EJERCICIO PROYECTUAL]
 - 5.1 **Método proyectual**
6. CONCLUSIONES
7. ANEXOS
 - 7.1 Entrevista a Cristóbal Ugarte | Emilio de la Cerda. Caso PARRA
 - 7.2 Entrevista a Alfredo Ugarte. Caso PEÑA
8. BIBLIOGRAFÍA

Resumen

La presente tesis se centra en el vínculo de los objetos, como elementos de colección y su relación con el habitar. Se toman como referencia la casa del escritor Nicanor Parra (1914-2018) en La Reina y la casa del entomólogo Luis Peña (1921-1995) en Colina, ambas situadas en Santiago de Chile. En estos ejemplos el componente particular; el artefacto doméstico, es utilizado tanto para la comprensión semántica de la obra (caso Parra) como para la función educativa y formativa de un estudio científico (caso Peña). De esta manera, ellas cobran especial relevancia en la definición de sus espacios, reformulando el discurso del museo clásico y redefiniendo los límites del patrimonio cultural material.

El método de investigación es el estudio de caso, planteando como marco teórico, la revisión de los alcances del coleccionismo a partir de los gabinetes de maravillas, cabinas de dimensiones variables que albergaban todo tipo de objeto singular o natural. Su alcance histórico simbolizó un saber basado en la analogía entre heterogeneidad expositiva y la colección. Dentro de esta línea trasladado a la escala doméstica, las casas-museo se presentan como espacios que proyectan la imagen e historia del habitante. A partir de ello, se propone relacionar los objetos como artefacto mínimo con capacidad para reformular proyectualmente el espacio arquitectónico en colecciones privadas.

Por ello, se plantea la hipótesis de que el habitar retoma la idea tradicional de vivienda, pero puede ofrecer una nueva tipología de exhibición, mostrando tensión entre la naturaleza de la casa y el museo, porque los objetos armonizan el espacio doméstico considerando las variables: orden, repetición y utilidad.

PALABRAS CLAVE

coleccionismo, vivienda, museos, Luis Peña, Nicanor Parra

Abstract

This thesis focuses on the link between objects, as collector's items, and their relationship with living. The house of the writer Nicanor Parra (1914-2018) in La Reina and the house of the entomologist Luis Peña (1921-1995) in Colina, both located in Santiago de Chile, are taken as a reference. In these examples the particular component; the domestic device is used both for the semantic understanding of the work (Parra case) and for the educational and formative function of a scientific study (Peña case). In this way, they take on special relevance in the definition of their spaces, reformulating the discourse of the classical museum and redefining the limits of tangible cultural heritage.

The research method is the case study, posing as a theoretical framework, the review of the scope of collecting from the cabinets of wonders, cabins of variable dimensions that housed all kinds of unique or natural objects. Its historical scope symbolized a knowledge based on the analogy between exhibition heterogeneity and the collection. Within this line, transferred to the domestic scale, the house-museums are presented as spaces that project the image and history of the inhabitant.

From this, it is proposed to relate the objects as a minimal artifact with the capacity to reformulate the architectural space in private collections.

For this reason, the hypothesis is raised that living takes up the traditional idea of housing, but can offer a new type of exhibition, showing tension between the nature of the house and the museum, because the objects harmonize the domestic space considering the variables: order, repetition and utility.

KEYWORDS

collecting, dwelling, museum, Luis Peña, Nicanor Parra

Motivación

A partir de mi interés por temas relacionados a la identidad, memoria colectiva y en particular, la conexión emocional con los objetos, he descubierto en el ámbito del coleccionismo la oportunidad de integrar conceptos y criterios que me han atraído a lo largo de este proceso. Los enigmáticos gabinetes de maravillas y las evocadoras casas-museo se perfilan como espacios donde los objetos evocan su historia y contexto.

En esta misma línea de exploración, los casos de estudio seleccionados emergen como telares que entrelazan lo íntimo, lo cotidiano y, al mismo tiempo, lo singular de sus creaciones. Estos dos protagonistas, destacados por su contribución artística, educativa y cultural a nivel nacional, establecen una fusión en la que sus hogares se erigen como manifestación de vida y obra.

El proyecto tiene como propósito dar forma a una escenografía compuesta de objetos de colección. Estos elementos se distribuirán en el espacio, dispuestos en una secuencia de conexiones temporales. De este modo, se hilvanará un discurso evocador y una narrativa en torno a ellos. De alguna manera, este relato no solo reside en los objetos individualmente, sino en cómo dialogan entre sí, cómo crean puentes entre el pasado y el presente, entre lo privado y lo compartido.

PREFACIO

INTRODUCCIÓN

Esta tesis postula que la personificación del habitar puede entenderse bajo tres elementos: **lugar**; contexto presente físico sobre el cual se posiciona, **arquitectura**; cáscara material- estructural y los **objetos**; herramientas que permiten la construcción ficticia del habitante. Su presencia está sujeta a la disposición, cambio y juego asociado a un valor táctico. Independientemente de su capacidad temporal, sea generacional o desechable, los objetos se adaptan a vínculos, actitudes y actividades personales. De ahí, el concepto **Personificación** se asume como la capacidad de otorgar vida; ya sea sentimiento, pensamiento y lenguaje a elementos inanimados, incorpóreos o abstractos.

Su alcance literario puede derivar en la **Prosopopeya**, figura retórica de pensamiento, que versa la sección del mundo animado e inanimado. Compuesto por el vocablo prósopon en su traducción persona; máscara teatral, que unifica el sentido del actor y su rol como personaje. La conjugación **poieín** significa toda actividad que tenía como objetivo el paso de la no-existencia a la presencia. De esta manera, es posible observar que el ser humano ha clasificado las cosas que conforman su habitar.

“(…) Los objetos cotidianos (…) proliferan, las necesidades se multiplican, la producción acelera su nacimiento y su muerte, y nos falta un vocabulario para nombrarlos. **¿Hay quien pueda confiar en clasificar un mundo de objetos que cambia a ojos vistas y en lograr establecer un sistema descriptivo?**” (Baudillard, 1969, p.1)¹

A partir de este análisis, se revisarán casos que conecten el arquetipo escénico de la casa-museo, la domesticidad del autor y el relato arquitectónico contemporáneo chileno. Por ello se toman como referencias las casas del entomólogo Luis Peña y el escritor Nicanor Parra estableciendo una relación análoga entre ambas. Se pretende desarrollar el redibujo de piezas (objetos) por medio de planimetría de los espacios predominantes para los personajes escogidos:

. **Luis Peña**, estudio personal y archivo. Obra matriz: *Introducción a los insectos de Chile* (1988).

. **Nicanor Parra**, sección de recinto: La Cabaña. Obra matriz: *Obra gruesa - Trabajos Prácticos* (1969-2002). La yuxtaposición de las respectivas casas-museos demuestran cierta similitud en la lógica de almacenamiento y colección permitiendo comprender el registro biológico de los insectos de Peña como parte de un proceso de investigación con vocación educativa: “(…) De hecho, los visitantes son usualmente motivados por el impulso de identificación personal con el héroe” (Young, 2017, p.33)².

Asimismo, la producción narrativa de *Obra gruesa* (1969) y directamente *Trabajos Prácticos* de Parra refleja la cantidad de objetos recolectados que transfiguran la definición programática de su casa. Según el escritor: “un Trabajo Práctico es un objeto más que una lectura, y ese texto es el que desencadena la energía” (Parra & Piña, 1990, p.44)³.

La elección de los casos presentados posee la particularidad de ser atisbos de una modernidad al margen, arquitectura que ha sido transformada en el tiempo por sus habitantes y en donde los objetos poseen un rol cultural-histórico en los recintos de ambas casas; “sin mayores atributos, a duras penas podría considerarse arquitectura ‘vernácula’, son resueltas con intervenciones económicas como las casas mismas” (Crispiani, 2018, p.7)⁴.

El marco teórico se estructura en base a la revisión sobre la génesis del coleccionismo a partir del gabinete de maravillas reconociendo la clasificación expositiva del consejero artístico Samuel Quiccheberg (1565), para indagar posteriormente en la categoría de casa-museo según la información del Registro de Museos de Chile (RMR, 2020). Y finalmente, profundizar en el habitar de los respectivos casos para conocer y comprender desde la arquitectura el pensamiento crítico en tiempos de transición artística disciplinaria.

El paradigma cualitativo de investigación para este análisis de caso establece una analogía cronológica-longitudinal, la superposición de recursos documentales - visuales y el uso de planimetría de la obra.

¹ BAUDILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI Editores, 1997.

² YOUNG, Linda. *Historic House Museums in the United States and the United Kingdom: A history*. (Rowman Nueva York: Littlefield, 2017).

³ PARRA, Nicanor & PIÑA, Juan Andrés. *Conversaciones con la Poesía Chilena; Nicanor Parra, Eduardo Anguita, Gonzalo Rojas, Enrique Lihn, Oscar Hahn, Raúl Zurita*. Santiago de Chile: Editorial Pehuén, 1990. ISBN 9789568970727

⁴ CRISPIANI, Alejandro. “El coleccionismo y sus variables: Sobre la obra de Smiljan Radic”. Santiago de Chile: *Anales de arquitectura UC, 2017-2018*, p. 42-49.

El nivel de profundidad es descriptivo-teórico, entre los principales registros se encuentra el documental/audiovisual y bibliográfico. La naturaleza de la tesis es hermenéutica y exploratoria dado por el desarrollo proyectual del gabinete de maravillas.

A partir de la revisión de tesis de magíster relacionadas al habitar de Nicanor Parra⁵ y Luis Peña, como también sobre los objetos. El marco teórico de la investigación se sustenta a través de la relación entre las infraestructuras del coleccionismo, las vanguardias artísticas europeas (dadaísmo, surrealismo y purismo) y su posterior desarrollo en latinoamérica y el habitar moderno de la primera mitad del siglo XX.

Por lo anterior, surge entonces la siguiente estructura metodológica:

Pregunta de Investigación

¿Cuáles son las estrategias espaciales que permiten formular al gabinete de maravillas como tipología de exhibición y colección?

Objetivo general

ARGUMENTAR acerca de la relación existente entre la arquitectura habitacional y los objetos, a través del análisis de la casa de Nicanor Parra (1960) y la casa de Luis Peña (1980). Esta tesis propone explorar las posibilidades proyectuales de un gabinete de maravillas mediante la muestra de objetos de colección.

Objetivos específicos (OE)

OE (1): EXPLORAR el contexto histórico de las infraestructuras del coleccionismo: gabinete de maravillas y casas-museo en el siglo XX

OE (2): ANALIZAR el contexto cultural de las casas Nicanor Parra (1960) y Luis Peña (1980), sus alcances dentro de la arquitectura habitacional y los objetos

OE (3): Como mecanismo proyectual, ESTABLECER lógicas de colecciones particulares en los gabinetes de maravillas y en las casa-museo

OE (4): PROYECTAR prototipo de gabinete de maravillas que permita exponer familia de objetos de colección

Tareas metodológicas (TM)

Estructura teórica

TM (1): CATASTRAR casa de Nicanor Parra y casa de Luis Peña en base a revisión teórica, documentación fotográfica-audiovisual y registro presencial

TM (2): ENTREVISTAR a personajes claves

TM (3): REALIZAR levantamiento planimétrico a modo de inventario como herramienta operativa para representar la disposición y dimensiones de los objetos

Estructura proyectual

TM (1): CATEGORIZAR y clasificar objetos de colección del personaje por caracterizar

TM (2): PROYECTAR prototipo que permita configurar una escenografía en escala menor

TM (3): PREPARAR montaje, del objeto de trabajo al objeto de exposición

Método proyectual (MP)

MP (1): APLICAR ordenes museográficos planteados por el museólogo Samuel Quiccheberg según personaje por caracterizar

MP (2): CATASTRAR, levantamiento planimétrico y fotográfico de familia de objetos adscritos al orden *Ars Mecchanicae*

MP (3): DISEÑO prototipo expositivo, a partir de las medidas máximas de los objetos se define la escala de los elementos interiores

MP (4): SELECCIONAR materiales de construcción, elementos portantes y estructura secundaria

Aplicación proyectual (AP)

AP (1): COMPONER prototipo expositivo a partir de la categoría de gabinete de maravillas y la presentación a eventuales asistentes.

⁵ En el fichero base de tesis de magíster en la Universidad Católica de Chile (PUC) enlazadas al taller *Quite the Opposite*, se encuentran dos investigaciones. La primera trata sobre la acumulación, fragmentación y replica en la casa de la Reina de Nicanor Parra (Camus, 2019); la segunda sobre el juego y trasgresión en los espacios domésticos de Nicanor Parra (Raschilla, 2019).

METODOLOGÍA

El método de investigación es el estudio de caso, planteando como marco teórico, la revisión de los alcances del coleccionismo, a partir de los gabinetes de maravillas o cámaras de curiosidades, retratados en la obra de animación *The Cabinet of Jan Švankmajer* (Quay, 1984)⁶, que presenta la incursión en un cubo escenográfico sucesivo asociado al surrealismo.

Dentro de esta línea trasladado a la escala doméstica, las casas-museo se presentan como espacio que proyectan la imagen e historia del habitante, para comprender su desarrollo y los principales referentes nacionales se consideró la información disponible en el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural y el Registro de Museos de Chile (RMR).

Posteriormente, se profundizó en los respectivos casos de estudio, casa de Nicanor y casa de Luis Peña, con el objetivo de conocer y comprender desde la arquitectura la relación entre habitar y los objetos. A partir de lo anterior, se analizó el film *Retrato de un Antipoeta* (Jiménez, 2009)⁷, en el que captura una serie de encuentros narrativos-cotidianos en las casas del escritor Nicanor Parra en La Reina-Las Cruces. Del mismo modo, el documental *In Lieblicher Bläue / En el amable azul. Conversaciones con Miguel Eyquem* (Leiva, 2020)⁸ que expone croquis, fotografías de la época que explican la autoconstrucción de la casa del entomólogo Luis Peña.

Considerando además las revisiones fotográficas del Archivo Digital UDP y el Archivo Histórico José Vial Armstrong (PUCV).

El trabajo de campo de la tesis incluyó la visita a Santiago (La Reina-Colina), y en paralelo se realizaron entrevistas a los arquitectos Emilio de la Cerda y Cristóbal Ugarte (nieto de Parra), organizadores del taller de arquitectura en la Universidad Católica; “Quite the Opposite: casas y cosas de Parra” que realizaron el levantamiento planimétrico de las cuatro viviendas particulares del poeta; y al entomólogo Alfredo Ugarte, sobrino y colaborador de la investigación realizada por Luis Peña en el libro *Introducción al estudio de los insectos de Chile*.

Finalmente, la tesis incorpora en el ejercicio proyectual, el montaje y elaboración de prototipo de gabinete de maravillas construido a escala 1:1, que permitirá pesquisar las posibilidades funcionales interiores: abatir, abrir, sustraer, mover y colgar. A partir de ello, se expondrá una serie de herramientas y objetos de colección que armonicen un relato visual asociado a la memoria.

⁶ QUAY, Timothy & KEATH, Griffiths. *The Cabinet of Jan Svankmajer* [Animación, Stop Motion]. RU: Atelier Koninck, 1984. Disponible en: <https://www.dailymotion.com/video/x8u85q>

⁷ JIMÉNEZ, Victor & NAVARRO, Quena. *Retrato de un Antipoeta*. [Documental]. Santiago de Chile: JN Entertainment & Partners, 2009. Disponible en: <https://drive.google.com/file/d/12syD0G3NCmsGHMQbPIVj06N29tGhD9Ci/view>

⁸ LEIVA, Claudio. *In Lieblicher Bläue / En el amable azul. Conversaciones con Miguel Eyquem*. [Documental]. Santiago de Chile: derecho comunicaciones, 2020.



CORPUS

De colección y otros síntomas: Gabinetes de maravillas

En los albores del siglo XVI, un período en el que la corriente protestante, el renacimiento y coleccionismo comenzaron a moldear el panorama cultural de Europa Occidental, surgieron los **gabinetes de maravillas** o cámaras de curiosidades, también conocido en otros países como en el norte de Italia, **studiolo**, y en Alemania, **wunderkammer**, cuartos o habitaciones nobles de dimensiones variadas que albergaban todo tipo de objeto singular o natural asociado al marco social al que pertenece. Su alcance histórico simbolizó un saber basado en la analogía entre la heterogeneidad expositiva y los objetos. El primer tratado teórico-práctico de museología fue publicado por el literato y médico Samuel Quiccheberg en 1565 titulado *Inscriptiones; vel, tituli theatri amplissimi*⁹ en su traducción “Inscripción; o, Títulos del teatro más amplio”.

Su proyecto hacía mención a la escenografía que componían los gabinetes, al cual se refiere como *Theatrum Sapientiae* (trad. Teatro de sabiduría). Según la RAE, proviene del lat. theātrum, arte de componer, captar y montar obras dramáticas, o de representarlas. Entendido como un proceso enseñanza empírica y expositiva, dando opciones de lectura al observador. Es posible ilustrar el concepto a través de los cortometrajes contemporáneos: *The Cabinet of Jan Švankmajer* (1984, 13:38 min.) hermanos Quay e *Historia Naturae* (1967, 8:37 min.). Estos referentes visuales sirven para demostrar el nexo entre el manierismo italiano y el surrealismo, reconocido por la dimensión acumulativa-heterogénea del material expuesto y la iconografía histórica de los gabinetes; ilustrado en los grabados de la época, su ambientación puede vincularse a la parte frontal de una fachada; conocida como *frontispicio*, a medio camino entre lo público y lo privado.

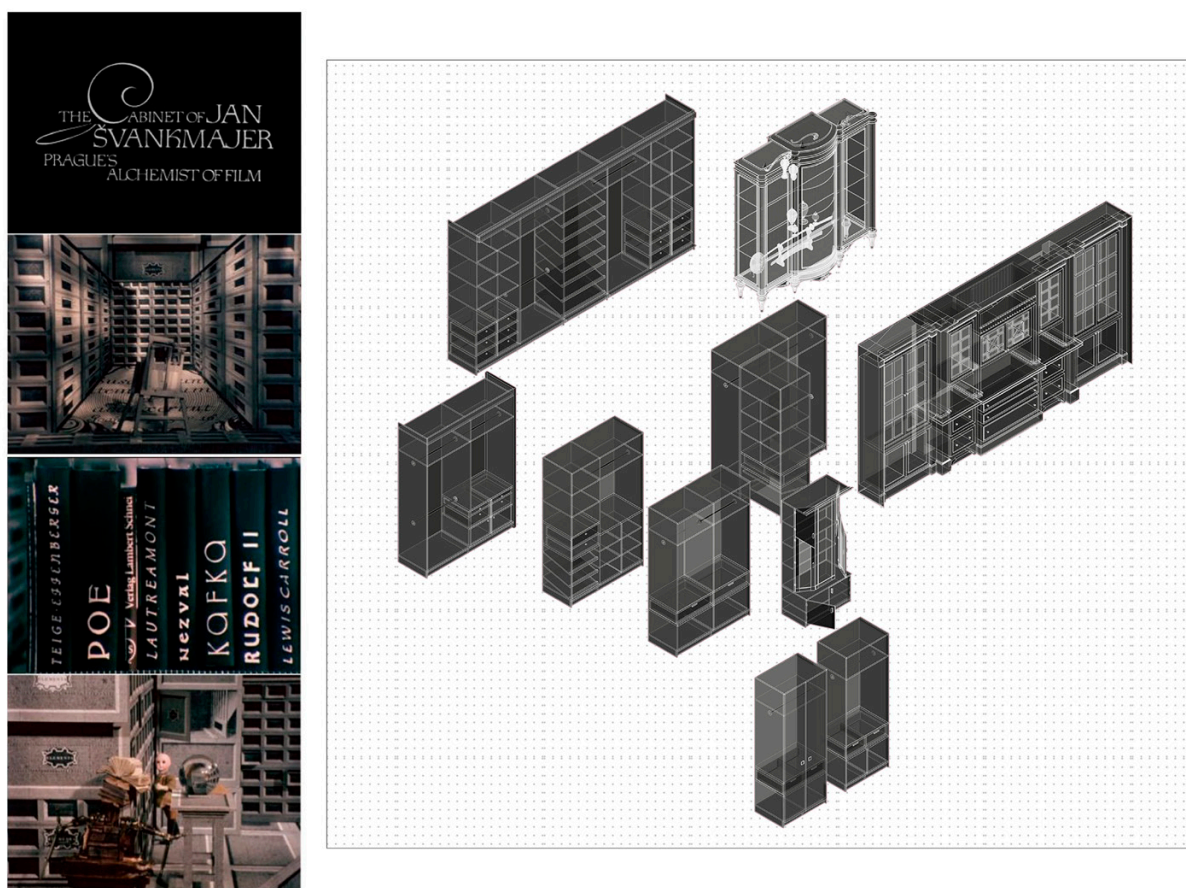


Fig. 1 Izq. Fotogramas *The Cabinet of Jan Švankmajer* 1984. Fuente: Dir. Timothy Quay, Stephen Quay.
Der. Tipologías de gabinetes. Fuente: Elaboración propia.

⁹ QUICCHEBERG, Samuel. *The First Treatise on Museums: Samuel Quiccheberg's Inscriptiones*, 1565. Trad. Mark A. Meadow y Bruce Robertson. Los Angeles: Getty Research Institute, 2013. ISBN 1606061496

Por ello el concepto gabinete posee un origen polisémico, que hace referencia a la idea de *cabinet*, en su traducción cabina, mueble expositivo o incluso cámara de curiosidades; su concepción refleja el periodo histórico en el cual se inscribe. Por otra parte, la dimensión comunicativa-sensorial muestra asociaciones yuxtapuestas entre los objetos; desde lo cósmico a lo terrestre, o lo inanimado a lo genealógico. Su evolución radica en el cambio de escala, “atesorar no sólo libros, cuadros, esculturas y restos arqueológicos (...) objetos procedentes de los tres reinos de la naturaleza” (Pardo-Tomás, 2018, p.63)¹⁰. Sobre esto Quiccheberg explica cuatro categorías:

“**Artificialia**, objetos manufacturados en su más amplio sentido; le seguía el espacio dedicado a la Naturaleza o **Naturalia**; el que ocupaba las **Ars Mechanicae**, instrumentos musicales, herramientas, máquinas. (...) Otra categoría, no incluida por Quiccheberg, pero ampliamente representada en gabinetes de época moderna, era la de los **Mirabilia** que, en principio, englobaba lo extraño o digno de admiración” (Quiccheberg, 1565, citado en Castán et al., 2015, p. 253). (véase fig. 3).



Fig. 2 Grabado del Musei Wormiani Historia Lugduni Batavorum, ex officina Elseviriorum. Acad. Typog. 1655.
Fuente: Real Jardín Botánico. Digital library.

Para ejemplificar el corpus del gabinete es preciso mencionar el primer registro ilustrado (1559) del frontispicio de *Dell'Historia Naturalle* en Nápoles, correspondiente a la colección de Ferrante Imperato, naturalista y botánico, configuró un gabinete semejante a un laboratorio científico. Ferrante lo describía como un “Teatro de la Naturaleza”, el motivo de su colección servía para el conocimiento agrícola de Nápoles siguiendo las líneas compositivas del renacimiento italiano¹¹. Probablemente, el grabado más conocido sea el del frontispicio del gabinete del Dr. Ole Worm (1655) en Ámsterdam. En él se inserta en primer plano a modo de cartel, “*Musei Wormiani Historia Lugduni Batavorum, ex officina Elseviriorum. Acad. Typog. 1655*”. El fragmento se puede relacionar con el primer escrito del médico titulado *Museum Wormianum (...) quae Hafniae Danorum in aedibus authoris servantur*, del latín «en casa observa el autor donde permanece lo particular de lo catalogado». De esta forma, se puede entender que la casa se ha ido construyendo a la medida de los objetos que contiene, hasta el punto que resulta imposible disociar aquellos de ésta. Tanto pared como armario forman una sola unidad contenedora de la escena enciclopédica de los objetos:

“(...) Repositorio de cosas maravillosas. Se recomienda que estas cosas se reúnan conjuntamente aquí en el **teatro** de modo que por su frecuente visión y manejo uno sea capaz de adquirir un conocimiento único y una admirable comprensión de las cosas” (Quiccheberg, et al., 1565, p. 61).

¹⁰ PARDO-TOMÁS, José. “La historia natural y el coleccionismo en gabinetes de curiosidades y museos de papel”. España: *Dialnet*, 2018, pp. 65-76. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6931108>

¹¹ Dominio de la perspectiva lineal, eje pictórico iniciado por León Battista Alberti (1435)

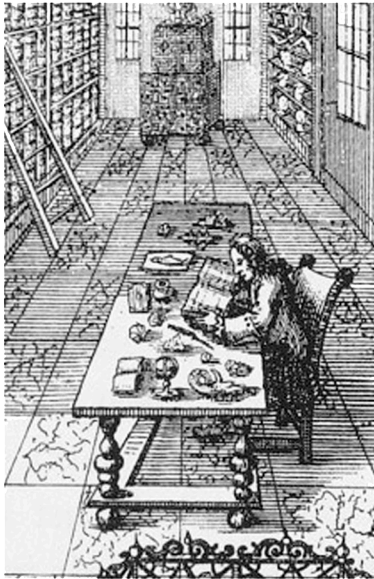
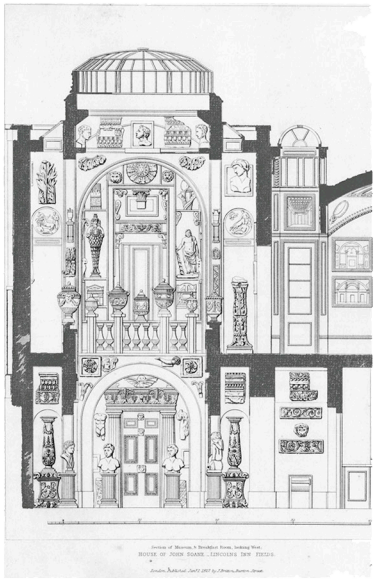
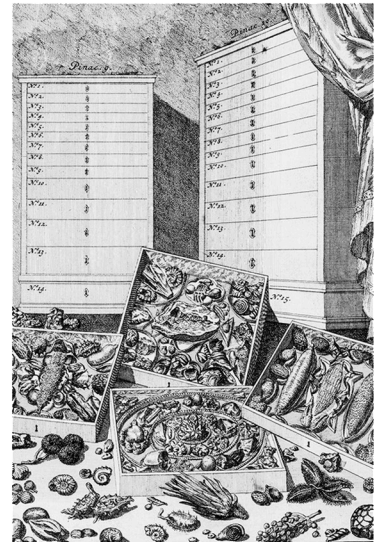


Fig. 3 Órdenes museográficos planteados por Samuel Quiccheberg

A. *Mirabilia*, Atlas Mnemosyne, Aby Walburg

B. *Artificia*, Casa Nicanor Parra (1960) - Museografía C. F. Neickel (1727)



C. *Ars Meechanicae*, Museo taller Francisco Dittborn (2016)
 D. *Naturalia*, Casa Peña (1980) - Wondertooneel Natura, Levinus (1706)



Sinfonías de exhibición: Casa - Museo

El museo se ha presentado como espacio monumental idóneo para la exhibición de registros, documentos y productos valorizados colectivamente. Según el Consejo Internacional de Museos (ICOM), señala que la institución está encargada de “conservar, investigar, comunicar y exponer el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines educativos, recreativos y de estudio”. No obstante, a mediados del siglo XVIII, los movimientos intelectuales como la Ilustración retrotrajeron la mirada hacia la concepción cultural de las clases trabajadoras, a partir de la memoria colectiva. De esta manera, el espacio doméstico ha emergido como un condensador de atmósferas imaginarias de sus habitantes, la casa-museo reformula la tipología de exhibición tradicional a partir de la reacción automática entre el espectador y los objetos presentes, en la cual subyace la *ficción*¹² de lo doméstico. Según el museólogo Giovanni Pinna: “la casa-museo es utilizada para conservar, exhibir o reconstruir atmósferas reales que son difíciles de manipular” (Pinna, 2001, p.4)¹³. En este caso, la casa le pertenece a un *héroe cultural*, un actor social que proyecta su identificación personal a partir de su producción literaria, artística, biológica, entre otras. Asimismo, los objetos son utilizados como artefacto de colección mínimo capaz de conectar la domesticidad del autor configurando el espacio escénico del museo.

A partir de este análisis es preciso estudiar la situación actual nacional con respecto a esta tipología de exhibición (fig.4). Según la información disponible en el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural y el Registro de Museos de Chile (RMR), existen treinta casas-museos en el país, correspondiente al 10% del total de museos a nivel nacional (véase fig. 5).

Sin embargo, durante el año 2022 se han incorporado cinco nuevas casas-museo lo que permitiría comprender las redefiniciones de los límites del patrimonio nacional y las exploraciones arquitectónicas en torno a estos espacios.

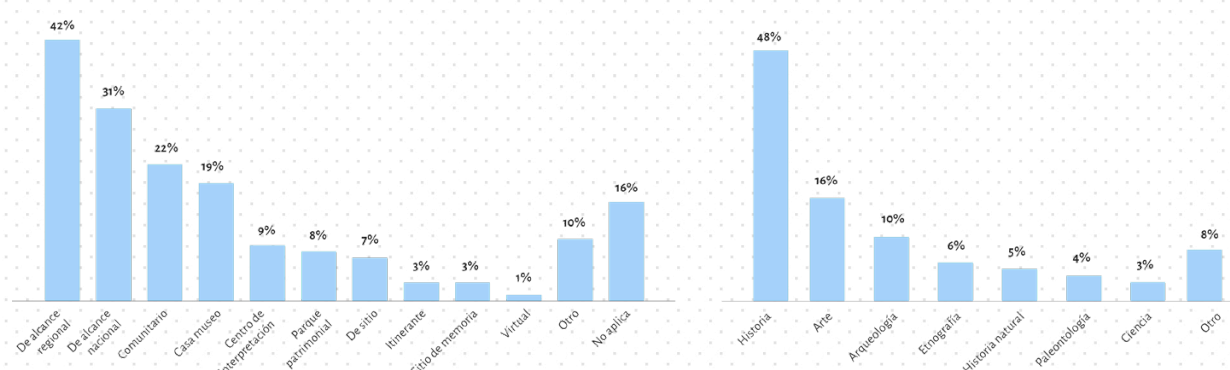


Fig. 4 Gráficos extraídos del Registro de Museos de Chile (RMR), reporte actualizado 2022. Izq. Tipología museográfica | Tipo de colección. Fuente: Registro de Museos de Chile (RMR).

Para analizar la proliferación artística y la representación de vida y obra de los actores, tanto de Nicanor Parra como Luis Peña, resulta relevante indagar en la capacidad escénica e histórica de la morada. Según la académica María Dolores García:

“El sentido de una casa-museo es el testimoniar las formas de habitar y decorar de una época y territorio concretos, y preservar la memoria de los que la habitaron” (García, 2014, p. 77-79)¹⁴.

A partir de las formas de habitar la autora establece arquetipos de casa-museo relacionadas a cuatro ejes clave: **Autor**, personaje representativo y/o público; **Coleccionista**, gusto personal y/o profesión; **Recreación**, ficción literaria y **Solariegas**, antecedente previo familiar.

¹² “En la literatura como *ficción* se denomina el principio sobre el cual la literatura simula, crea o inventa una realidad distinta de la real en la que vivimos”. Extraído <http://gaceta.cusur.udg.mx/el-concepto-de-ficcion-literaria/>. Revisado [30.12.21]

¹³ PINNA, Giovanni. “Introduction to historic house museums”. USA: *Museum International*, Unesco. 2001, pp. 4-9. Disponible: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000122975>

¹⁴ GARCÍA, María Dolores. “La musealización del espacio doméstico: Casas museo de recreación de ambientes”. Córdoba: *Ámbitos* (32), 2014. pp. 77-79. Disponible en: <https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/12909>



Fig. 5 Compendio Casas - Museo nacionales según Registro de Museos de Chile (RMR)
Fuente: Elaboración propia.

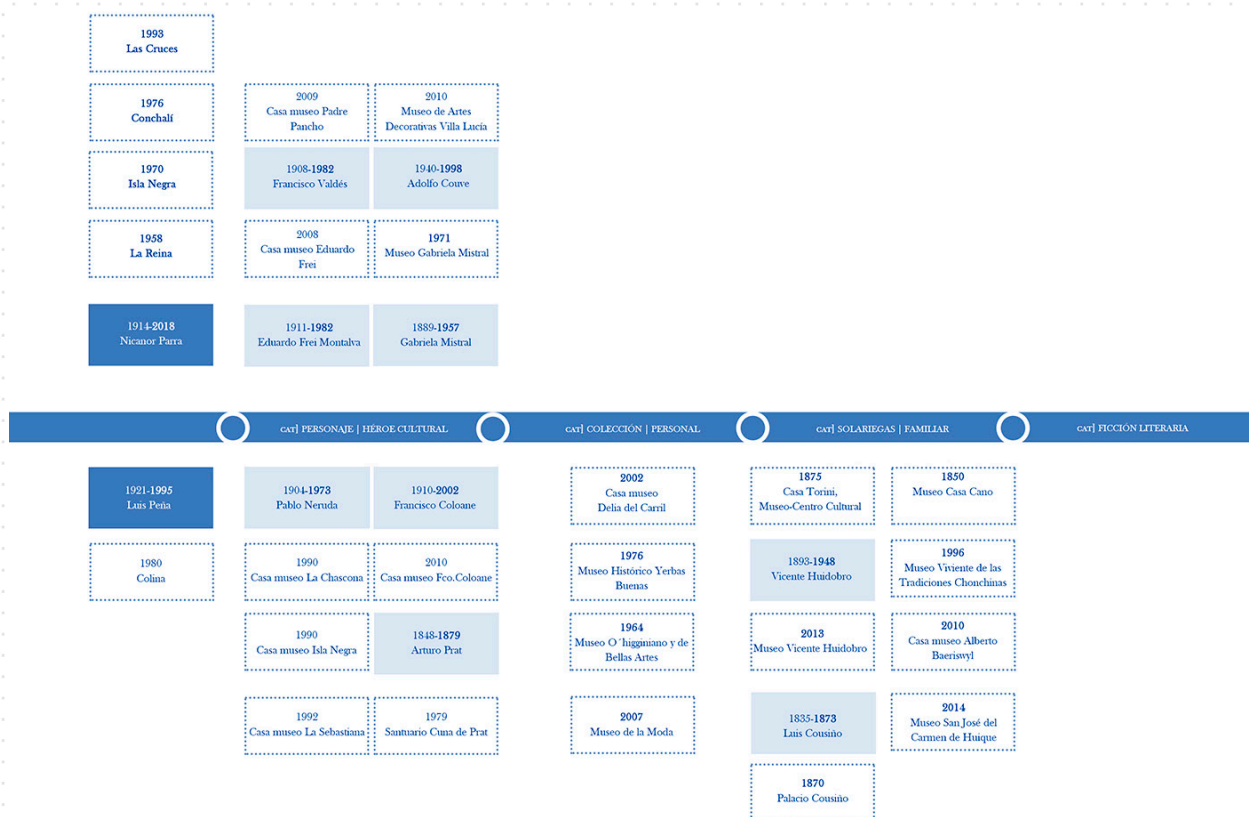


Fig. 6 Esquema de tipologías de casa-museo nacionales a partir del artículo de María Dolores García (2014).
Fuente: Elaboración propia.

De acuerdo a las categorías planteadas por García, un treinta y siete por ciento corresponde a casas-museo de personajes literarios nacionales, concentrados mayoritariamente en el litoral central demostrando así la triada existente entre obra intelectual, habitar y colección.

El concepto de colección es explicado por Walter Benjamin en su libro *Eduard Fuchs: Collector and Historian*: “Toda pasión confina con el caos; y la pasión de coleccionar, con el caos donde yacen los recuerdos” (1975)¹⁵. Esto hace referencia a la alteración de la organización y el orden, aludiendo a los criterios compositivos del collage.

Según el autor la colección se podría entender como un acto fragmentario, ya que el proceso de agrupación nunca acaba y cada pieza-objeto-cachureo se convierte en un elemento irreductible, irreplicable e histórico. Por ello los objetos poseen niveles tanto simbólicos-afectivos asociados al coleccionismo doméstico o personal, como también organizacionales - curatoriales a escala institucional (fig. 7).

¹⁵ BENJAMIN, Walter. *Eduard Fuchs: Collector and Historian*. Durham: *New German Critique* no. 5, 1975. pp. 27-58. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/i221163>

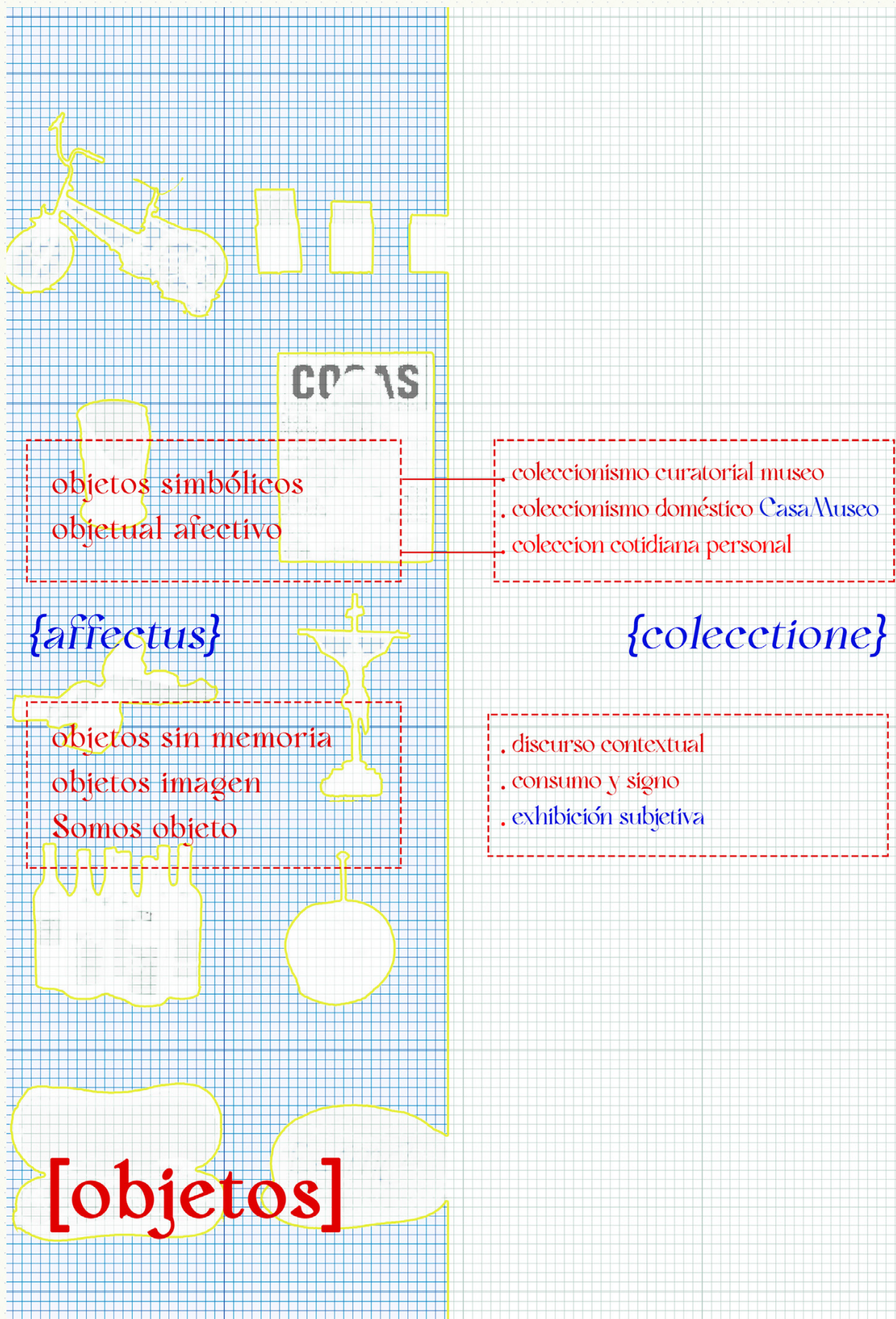
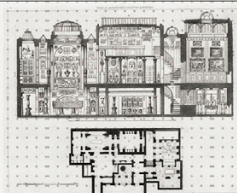
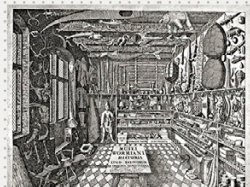


Fig. 7 Categorías afectivo-estructurante de los objetos.
Fuente: Elaboración propia.

Catastro cronológico

S.XV-XVI
Gabinete de maravillas



Casa-museo
XIII-XIX

Museo
XX-



Fig. 8 Principales estructuras museográficas;
Gabinete de Maravillas- Casa Museo – Instalación – Museo de papel – Ready Made
Fuente: Elaboración propia



Fig. 9 Max Ernst rodeado de Kachina Hopi, muñecas de su colección personal.
Fuente: revista *View*, No. 1, 1942, pp.29. Fotografía James Thrall

Dialéctica de la vanguardia: *Ready Made* | *Object type*

La aproximación al objeto desde la arquitectura trasciende aspectos convencionales y el campo de acción del diseño industrial.

El objeto se reconoce como herramienta disciplinar para comprender el desarrollo artístico del dadaísmo-surrealismo y la etapa temprana del movimiento moderno. El punto de partida sobre las consideraciones del objeto comienza en 1913 cuando el artista dadaísta francés Marcel Duchamp incorpora una nueva acepción a la teoría del arte conceptual *ready-made*, en su traducción 'arte|objeto' 'hallado|simbólico' referido a la apropiación de objetos fabricados o encontrados que no poseen una definición artística con la premisa de contraponer el objeto cotidiano para traerlo al museo. Según la publicación "The Blind Man" (1917) Duchamp narra: "Cogió un artículo de la vida cotidiana y lo presentó de tal modo que su significado utilitario desapareció bajo un título y un punto de vista nuevo. Creó un nuevo pensamiento" (Sanabria & Vergara, 2014, p. 58)¹⁶. Entre los artefactos que pertenecieron al movimiento dadaísta que nos plantea el artista se pueden distinguir tres familias:

"Los objetos **encontrados-naturales** (cristales de roca), **manufacturados** (objetos matemáticos fotografiados por Man Ray, máscaras), **objetos interpretados** (Retratos) y objetos propiamente surrealistas. Estos últimos definidos por Breton como «reconstruidos completamente a partir de elementos dispersos procedentes del mundo inmediato»" (Bonet, 2002, p. 199)¹⁷.

Esta última reflexión es reconocida en el artículo lúdico de Dalí (1931) "Objetos surrealistas", donde cada categoría presentada era resultado de un montaje visual. Tal como señala el artífice en la revista *Minotaure Revue Artistique et Litteraire* No. 1. 1933. : "aquellos objetos delirantes destinados a ser puestos en circulación [...] a intervenir, a entrar en la vida corrientemente, cotidianamente en colisión con los otros, a la plena luz de la realidad" (Dalí, 1977, citado en Mora, 2015, p. 147)¹⁸. La puesta en circulación de aquellos objetos se puede visualizar en algunas muestras realizadas entre 1917-1936 (fig. 10).



Fig. 10 Izq. Trebuchet, Marcel Duchamp (1917), Object a fontionnement symbolique, Salvador Dalí (1931), Hommage à Lautréamont, Man Ray (1933), Le déjeuner en fourrure, Meret Oppenheim (1936).

El movimiento surrealista mantiene una relación delirante entre la realidad y la imaginación. La construcción pictórica y escultórica compone una escenografía aislada e incomprensible, en palabras del poeta uruguayo Lautréamont; el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas. Si bien su unión era inusual; aquellos nexos simbolizaban la transfiguración de lo cotidiano.

¹⁶ SANABRIA, Carlos; VERGARA, Rosenberg. *Encuentros en torno al arte*. Colombia: Fundación Universidad de Bogotá, 2014 pp. 58-60. ISBN 978-958-725-137-1.

¹⁷ BONET, Juan Manuel. *El surrealismo y sus imágenes*. España: Fundación Cultural MAPFRE Vida, 2002. pp. 187-210. ISBN 84-89455-68-6

¹⁸ MORA, Andrés. "Bretón-Cortázar: vida de los objetos". Colombia: *Hallazgos*, 12(24). 2015, pp. 139-157. DOI:10.15332/s1794-3841.2015.0024.08



Fig. 11 Izq. Internacional Surrealist Exhibition, París. (1938) | Exposition Internationale Surrealisme (EROS), París (1959). Curatoria realizada por Duchamp. Fuente: MoMA. Fotografía Roger Schall.

Este tipo de secuencia se ejemplifica en las ambientaciones surrealistas realizadas por Duchamp, ambas acogen una atmósfera sombría y pulsante. En la primera instalación (1938) el artista colgó sacos de carbón y elementos naturales como representación anacrónica de una sala de exposición de elite.

Estas influencias sirvieron también para el montaje de la Sala surrealista, *Art of This Century* realizado por Kiesler en 1942; en la presentación los objetos resultan ser presencias “sensibles” que afectan en la experiencia inmediata y los marcos de acción cultural. En vez de congregarse, los objetos se yuxtaponen en un mismo espacio colectivo. Según sostiene Mora (2015): “Les otorgaba la confianza de saberlos compañeros presentes” (p. 154).

El principio de contradicción iniciado por Duchamp, resuena a partir del Manifiesto dadá de Tristan Tzara: “El artista (...) ya no pinta, sino que directamente sobre la piedra, la madera, el hierro, (...) crea organismos locomotivos que pueden ser girados en todos los sentidos por el viento simple de la sensación momentánea” (Rojas, 2011, p. 10)¹⁹. De esta manera, las intenciones artísticas declaradas por Tzara convergen en las propuestas de los artífices nacionales:

Nicanor Parra (*Trabajos Prácticos*, 1988-2002), **Juan Luis Martínez** (*La Nueva Novela*, 1971), **Roberto Matta** (*Mathematique sensible- Architecture du temps*, 1938), entre otros.

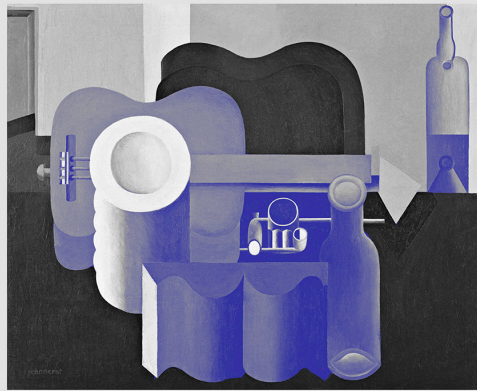
Estos trabajos son los primeros intentos de aunar texto e ilustración, mediante ritmo y sintaxis a modo de collage: “textos visuales a objetos (...) figuras pre-existentes en el lenguaje cotidiano (...) En este caso, una colección de materiales ‘mudos’ aunque no inconexos a los cuales debemos darle sentido” (Cifuentes-Aldunate, 2018, p. 140)²⁰. Materiales que pierden o más bien anulan su carácter utilitario para adquirir un nuevo significado. Esta última frase resulta relevante en el planteamiento de Duchamp, quien no protesta en una nueva innovación del arte. Sino por el contrario, la naturaleza intempestiva e incluso común de su exposición otorga valor al movimiento artístico. La semántica que poseen estos elementos cotidianos se encuentran dentro de un contexto doméstico el cual posee un significado afectivo-simbólico sobre el cual se revela “en cierto modo innato, la primera función de habitar”, “la casa nos brindará a un tiempo imágenes dispersas y un cuerpo de imágenes” (Bachelard, 1957 [2011], p.33)²¹. De alguna manera, el registro artístico de los referentes se puede visualizar también en el modo de habitar, generando una mediación entre el espacio doméstico y el proceso de ideación - creación (fig. 12).

Aquel imaginario visual se refleja en cada dormitorio, estudio o sala, la continuidad entre las obras de arte y sumanera de vivir. La técnica manual empleada permite proyectar el medio artístico sobre el ámbito físico, es decir, la casa.

¹⁹ ROJAS, Waldo. *Cronología del movimiento surrealista: Síntesis comentada*. Santiago de Chile: Ediciones UC, 2011. pp. 10-15. ISBN 9789561412613

²⁰ CIFUENTES-ALDUNATE, Claudio. “Evolución de la relación entre texto e imagen en la poesía chilena: Vicente Huidobro, Nicanor Parra y Juan Luis Martínez”. Dinamarca: *Diálogos Latinoamericanos* 19 (27), 2018. pp. 140- 156. Disponible en: <https://tidsskrift.dk/dialogos/article/view/111653>

²¹ BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1957 (2011). ISBN 9786071664273



INDEPENDENTS' NUMBER

APRIL - 10th - 1917 No. 1. PRICE 10 CTS

The second number of The Blind Man will appear as soon as YOU have sent sufficient material for it.

The Blind Man
38 West 67th Street,
New York.

L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE
FONDÉE EN 1917 PAR LES GRANDS MAÎTRES
ARTS LETTRES SCIENCES

Directeur: G. DE JEANET
Rédaction: ARCHITECTURE PEINTURE SCULPTURE MUSIQUE
SCIENCE POÉSIE ET APPRÉHENSION

Voici en verra les avantages réservés aux Abonnés.

SOMMAIRE

Genève pour... L'Esprit
L'Esprit... L'Esprit
Les Livres... L'Esprit
A la recherche de la Tradition... L'Esprit

Revue d'Art... L'Esprit
Dessins de la sculpture... L'Esprit
Les Arts Indépendants... L'Esprit

Architecture... L'Esprit
Un Comité d'Administration... L'Esprit
Préface... L'Esprit

Revue... L'Esprit
La poésie... L'Esprit
L'Esprit... L'Esprit

ABONNEMENTS... L'Esprit
Service de Vente... L'Esprit
Midi, Paris VI... L'Esprit

CE NUMÉRO contient 96 pages, 79 illustrations dont 16 hors-texte et une reproduction en couleurs Tableaux de Fernand Léger

La jeune couple d'Alphonse et Paul Blaudouin... L'Esprit

Un tour... L'Esprit

A l'étranger... L'Esprit

Actualités... L'Esprit

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 15000 FRANCS
2, RUE DE CHERCHEMISE
PARIS (VI)

Fig. 13 Izq. Curatoria doméstica, pictórica y publicitaria Marcel Duchamp, revista *The Blind Man* (1917) – Le Corbusier, revista *L'Esprit Noveau* (1925)

A mediados del siglo XX, el panorama artístico se vio influenciado por Charles- Edouard Jeanne- ret (Le Corbusier) y Amédée Ozenfant como principales pioneros del Purismo.

Le Corbusier estima que los objetos que estructuran lo cotidiano sean diseñados a partir de pro- medio funcionales; “el mobiliario sirve nuestras necesidades (...) cotidianas, regulares, siempre las mismas (...) (Le Corbusier, citado en Pérez de Arce, 2012, p.169)²². Estableciendo dimensiones para funciones tipo albergadas por mobiliario tipo. También conocidos en su traducción como *objects- type*, concepto aludido al origen de la estandarización industrial a partir de la depuración de formas ornamentales, “se constata que todos esos objetos, que son verdaderas prolongaciones de los miembros humanos, son, por lo tanto, de escala humana y armonizan entre sí” (Pizza, 1994, p.251)²³.

En este sentido, tanto ready-made (movimiento dadaísta) como object type (movimiento purista) resultan ser ejercicios culturales- escénicos que implican la confrontación entre la casa y el museo. A partir de este análisis es posible identificar la ambientación residencial-pictórica de los artífices Marcel Duchamp y Le Corbusier (fig.13). Por una parte, Duchamp configura una habitación aparentemente desordenada, de no ser por aquellos ready-made suspendidos del techo: “objetos seleccionados en posiciones seleccionadas” (Filipovic, 2009, p. 4)²⁴. El apartamento resultaba ser la extensión incontrolable de una casa-museo. En cuanto a su relación pictórica, el collage es utiliza- do como ready made rectificado.

Por otra parte, Le Corbusier acondicionó un interior doméstico que pretendía ser un laboratorio industrial, en donde los objetos resultaban ser elementos estándar replicables que permitieran dilatar la circulación en planta baja: “La homogeneidad del conjunto derivaba en gran medida a la adaptación de la estructura a una estética derivada de determinadas clases de *objects-type* y del rechazo de todo producto que no respondiera a tal estética” (Banham, 1977, p.235)²⁵. Asimismo, el ejercicio pictórico consiste en una secuencia de planos sobre elementos seleccionados que man- tienen proporciones armónicas. Sobre este desarrollo, es posible distinguir los medios de aproxi- mación al objeto:

Marcel Duchamp ----- firma – azar – ready made ----- **Casa-Museo**
Rev. The Blind Man

Le Corbusier ----- anonimato – técnica – object-type ----- **Museo Imaginario**
Rev. L' Esprit Nouveau

Si bien los alcances artísticos-arquitectónicos antes mencionados parecieran no tener coinciden- cia. La contraposición ilustrada de la Fuente de R. Mutt de Duchamp y el encabezado del artículo Le Corbusier “Otros iconos: Los museos” en el L'Esprit Nouveau N°20 , ambos identificados como artefacto sanitario, representa la primera señal de provocación o vanguardia constructiva a la ins- titución del arte: “Los museos acaban de nacer. No existían en otros tiempos. En la tendenciosa incoherencia de los museos, el modelo no existe [...] El verdadero museo es el que lo contiene todo” (Le Corbusier, citado en Colomina, 2006, p. 44)²⁶. Esta última declaración no refiere a la construcción clásica del aparato cultural, así como tampoco a su tipología arquitectónica.

Más bien, Le Corbusier identifica una sección transversal, un interior que se aproxima a la idea de un museo imaginario, “el museo no tiene fachada, el visitante nunca verá una fachada; solo verá el interior del museo (...) El museo es extendible a voluntad, un muro que se pliega continua- mente sobre sí mismo” (Colomina, 2006, p.48). De esta forma, se entiende que el muro es soporte modular de este museo de objetos. Asimismo, Duchamp señala: “Mi objetivo era reproducir los cuadros y los objetos que me gustaban y reunirlos (...) Se me ocurrió que podría ser una caja en la que todas mis obras se montarían en un pequeño museo, un museo portátil” (Johnson, 1965)²⁷. De manera que, el engranaje cultural de Duchamp (1913)- Le Corbusier (1920) sobre el objeto sugiere modos de exhibición y coleccionismo que revelan un conocimiento de una fase artística específica (Dadaísmo, etapa temprana Surrealismo-Purismo) que refleja el modo de habitar y la caracterización de un orden específico. Estas reflexiones son análogas incluso a períodos previos al cambio de siglo, pues el museo resultaba ser una sinécdoque que representaba galerías, exposicio- nes itinerantes, montajes y gabinetes de maravillas.

²² PÉREZ DE ARCE, Rodrigo. *Domicilio Urbano*. 2ª ed. Santiago de Chile: Ediciones ARQ, 2012. p. 157- 167.

²³ PIZZA, Antonio. “En busca de una expresión original y antigua. En: OZENFANT; LE CORBUSIER, Acerca del Purismo. Escritos 1918-1926. Madrid: *El Croquis*, 1992. p. 233-267. ISBN 97884883386069

²⁴ FILIPOVIC, Elena. “A Museum That is Not”. NY: *E-Flux Journal*, 2009, p. 4-10.

²⁵ BANHAM, Reyner. *Teoría y diseño en la Primera Era de la Máquina*. España: Ediciones Paidós, 1977. ISBN 84-7509-347-7

²⁶ COLOMINA, Beatriz. *Doble Exposición, Arquitectura a través del arte*. España: Ediciones Akal, 2006. ISBN 844601629X

²⁷ JOHNSON, James. (1969[1965]). “A conversation with Marcel Duchamp”. [Interview]. Citado en A, Schwarz: *The Complete Works of Marcel Duchamp*, NY: Philadelphia Museum of Art

Bestiario del habitar contemporáneo

Para comprender el significado de los objetos dentro del habitar, es menester vincular las percepciones del espacio doméstico con el movimiento moderno dentro de la sociedad contemporánea. Así es posible visualizar que el período entreguerras (1914), la industrialización, las percepciones de higiene, entre otros sucesos modificaron los modos de vida del ambiente post burgués.

Según Jean Baudillard (1969) las funciones del habitar burgués poseían un destino concreto e inamovible que respondía a las necesidades del núcleo familiar y la moral, mientras que la casa moderna modifica el vínculo espacial del morador, la casa, y sus objetos mobiliarios en función de la reformulación programática. De esta manera, la transición vanguardista aparece a finales de siglo XX con las propuestas de **Adolf Loos** en la casa Müller (Praga), Maison Tzara (París), seguido de **Le Corbusier** en Maison Ozenfant - Pabellón L'Esprit Noveau (París), **Walter Gropius** y **Mies van der Rohe** en la villa Tugendhat. Loos sería uno de los primeros arquitectos en iniciar el debate sobre el ornamento a partir de su artículo "Los interiores de la rotonda" de 1898 donde explica lo redundante de perseguir los estilos previos (renacentista, gótico, egipcios, entre otros.) con el fin de otorgarle un carácter a la arquitectura. Por ello, el espacio doméstico loosiano se caracterizó por retratar simbólicamente el habitar del morador; cualificando en primera instancia los muros, como elementos articuladores duales, estableciendo continuamente la categoría de muro-mueble. En palabras del arquitecto: "[...] existe una serie de paredes de madera que brindan la posibilidad de guardar objetos... ¿Qué ha de hacer el arquitecto verdaderamente moderno? Ha de construir casas en las que todos los muebles que no sean móviles queden empotrados en las paredes" (Loos, citado en Pérez, 2012, p.169). De este modo, el muro ya no es sólo mueble sino también silla, estante, cama o mesa, configurando una tipología de mobiliario adaptable repicada en las casas Warren, Moller, Troxell y Maison Tzara las cuales reafirman la modulación de la habitación. Esta última, marca el período parisino del arquitecto a partir del racionalismo funcional interior y el Raumplan. La casa construida para el exponente dadá **Tristan Tzara** en 1925-1926 utilizaba el mismo principio funcional muro-mueble, el espeso muro contrastaba con la importante población de esculturas, estatuillas y máscaras de culturas primitivas africanas. Además de esta colección, el arquitecto debía dar lugar a los antiguos muebles rústicos franceses, los cuales intensifican el esquema arquitectónico propuesto por Loos. Si bien nunca se aclaró la relación entre cliente y arquitecto moderno; considerando sus disparidades conceptuales, Tzara argumenta que, "el arte es una incesante procesión de diferencias" (Tzara, citado en Gravagnuolo, 1988)²⁸. Aquella proximidad artística marca el espíritu de la arquitectura moderna.

Otro caso paradigmático, el atelier construido para el pintor Amédée Ozenfant (Maison Ozenfant) por Le Corbusier en 1922, edificio análogo al atelier de Frida Kahlo y Diego Rivera en México por **Juan O' Gorman** (1932). Con mayor notoriedad en la palestra internacional, el Pabellón de L'Esprit Noveau (1925), de la Exposición de Artes Decorativas en París (1925); modulado en base a elementos standard y *objects-type* conectados a la materialidad y el uso cromático, "el mueble fijo, adosado a la pared (extensión material del muro) [...] equipado a doble faz, diferencia su función con relación al espacio que sirve" (Parodi, 2005, p.93)²⁹.

Le Corbusier considera que el habitar doméstico se estructura dentro de los casilleros, elementos industriales de dimensión variable, prácticamente un panel corredizo móvil independiente del suelo y cielo, que permitía al usuario transformar el espacio, "es un sencillo prisma, con la austeridad formal [...] *Studiolo* esencial" (Parodi, 2005, p.96). Prácticamente análogo al recurso tipológico del gabinete de maravillas (*Studiolo*) en Italia.

La reformulación del concepto estático del tabique divisorio se reflejó en las propuestas latinoamericanas del grupo Austral: "Departamentos transformables en Belgrano", Buenos Aires. Los arquitectos **Juan Kurchan**, **Jorge Ferrari**, el catalán **Antonio Bonet**, entre otros; quienes luego de colaborar con Le Corbusier³⁰ inician búsquedas para armonizar la dualidad de los términos compositivos del racionalismo y al mismo tiempo la génesis vanguardista del surrealismo abstracto, a partir de la conexión de Bonet con **Roberto Matta** (véase fig.14).

²⁸ GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos: Teoría y obras*. España: Editorial NEREA, 1988. ISBN 8486763045

²⁹ PARODI, Anibal. "La Casa Pequeña" en: *Puertas adentro, interioridad y espacio doméstico en el siglo XX*. Barcelona: Edicions UPC, 2005, pp. 93-96. Disponible en: https://www.academia.edu/510312/PUERTAS_ADENTRO_Interioridad_y_espacio_domestico

³⁰ Los arquitectos latinoamericanos Kurchan, Ferrari y Matta fueron parte del atelier parisino Rue de Sévres de Le Corbusier durante 1935-1938



Fig. 14 Mueble transformable, sillón BKF y separadores plegables como mecanismo de reconversión espacial (1940) Cortesía The Ferrari Hardoy Archive. Frances Loeb Library, Harvard Graduate School of Design.

La exploración fue testada en la vivienda colectiva, ya que tanto Matta como el grupo Austral estiman que estos elementos permitirían afrontar la pérdida de individualidad de las estructuras *standard* de la vivienda tradicional. A partir de ello proponen el concepto de *standard variable*: “[...] se insinúa un mobiliario totalmente inédito, con formas que se adaptan al cuerpo, remitiendo a los espejos psicoanalíticos de Matta y con evidentes similitudes formales con la serie de mobiliario desarrollado por Bonet, Kurchan y Ferrari una vez establecidos en Buenos Aires” (Fuza, 2012, p. 95)³¹. Una reinterpretación de *Machine à habiter* de Le Corbusier según la *liberación psicológica del ángulo recto*³² en base a la flexibilidad y personalización de los ateliers “**Casa de Estudios para Artistas**” y los “**Departamentos transformables**”. Asimismo, el axioma geométrico sirvió para entender los escenarios pictóricos de Matta, que muestran mobiliarios que dan lugar a la arquitectura surrealista intrauterina. Entre los más destacados, de título revolucionario “*Mathématique sensible, Architecture du Temps*” (1938) publicado en la revista *Minotaure* en la edición N° 11. La ilustración que combina collage y trazos de lápiz, expone algunas piezas arquitectónicas; escaleras helicoidales, muros convexos, reposeras tipo chaise-loungue, doble altura, y un elemento central escultórico similar al expuesto por el escultor Alberto Sánchez en el Pabellón Español de República en la Exposición Internacional de París (1937). Objetos sinérgicos que ambientalizan la secuencia artística de Matta en *Architectural Studies y Fauteuils, pneumatiques. Project d'architecture* (1936). Aquellas obras debaten la etapa temprana maquinista e higiénica de Le Corbusier, representada por el purismo y el *object type*, como resistencia a la perfección industrial.

Asimismo, es posible visualizar en la casa Tungendthat, la incorporación de conceptos como el *Raumplan* de Loos; la estratificación funcional del basamento para el área de servicios y el nivel intermedio área pública. Los objetos son situados como elementos de transición en cuanto a la definición de actividades y de articulación, como núcleo estructural; “[...] experimentando diversas variaciones antes de decidirse por un esquema mínimo de muebles independientes. Su colocación en el espacio es más que una simple colocación en la pared. Más bien los muebles sustituyen a las paredes como mecanismo para prescindir de las zonas programáticas” (Vobis, 2008, p.3)³³. Para comprender el vínculo entre elementos divisorios y el escenario doméstico, se desarrolló el deglose de la categoría de mobiliario (núcleo, mueble, casilleros, *standard variable*) y su relación con la arquitectura residencial (véase tab. 1).

Dentro de esta línea expositiva, la muestra “Italy: The new domestic space” presentada en el MoMA en 1972 a cargo del arquitecto argentino Emilio Ambasz tenía por objetivo pesquisar la flexibilidad residencial a partir de la exhibición de objetos y ambientes domésticos como elementos capaces de incidir en las áreas de distribución programática detonando así el interés por lo abatible, modular y/o móvil. La muestra fue organizada en dos categorías; **diseño de escala menor** y **escala intermedia** (fig. 15).

³¹ FUZA, Gonzalo. “Austral 1938-1944: lo individual y lo colectivo” [Tesis Doctoral]. Universitat Politècnica de Catalunya: Barcelona, 2012. p. 95-105. Disponible en: <https://www.tdx.cat/handle/10803/109039#page=1>

³² Alusión al libro *Le Poème de L' Angle Droit* (Poema del ángulo recto), Le Corbusier (1955).

³³ VOBIS, Yásmín. *The Client's Revenge*. España: Universidad Politécnica de Madrid, *Circus*. Disponible en: https://issuu.com/uddfedericosoriano/docs/ud24_r11_eng_imprimir_p_ginas

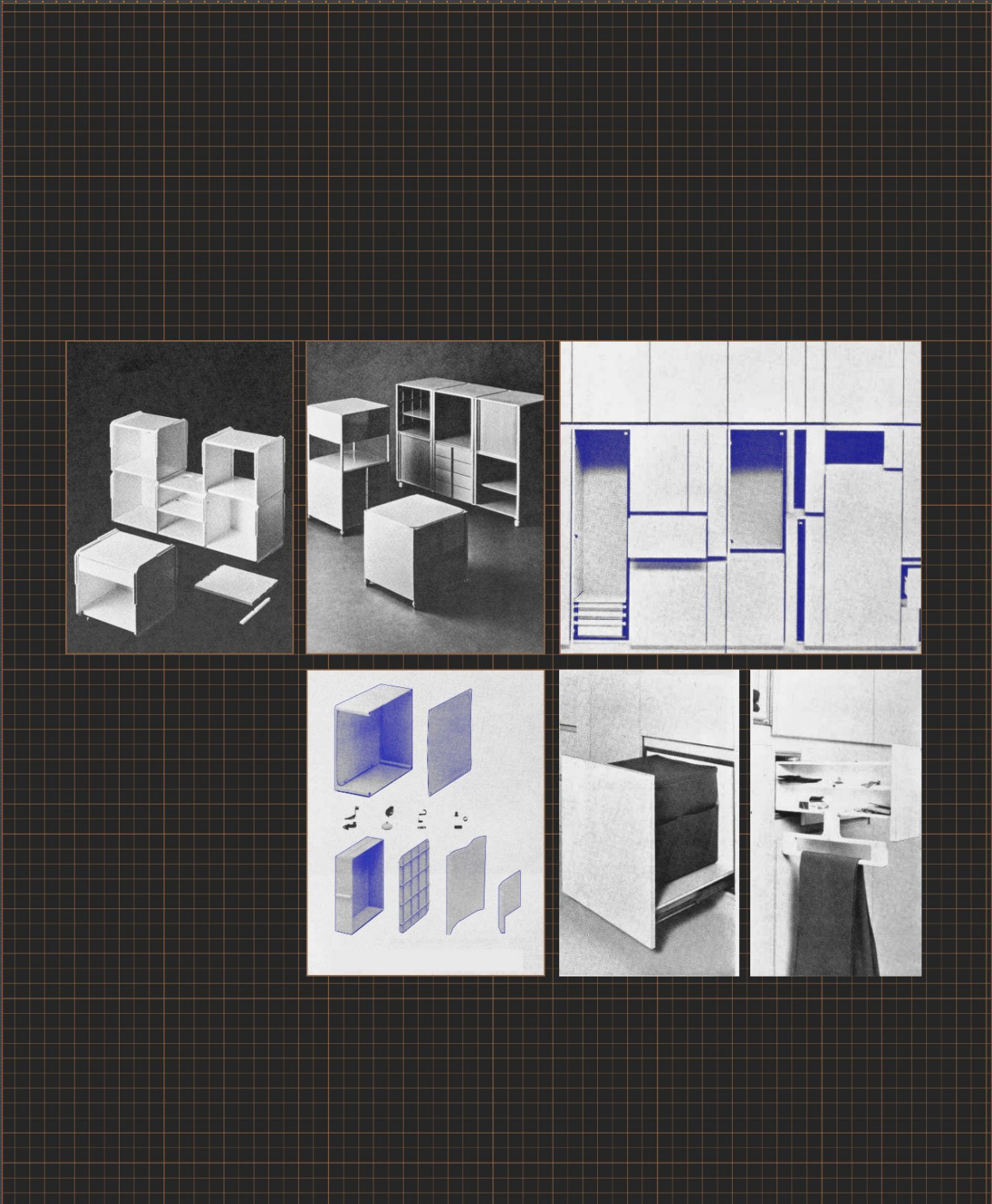


Fig. 15 Muestra "Italy: The New Domestic Landscape". Izq. Franco Cattelan + Joe Colombo (1969)
Der. Luigi Massoni, Studio BMP (1970). Fuente: Cortesía Archive MoMA

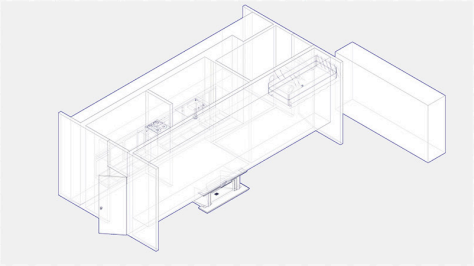
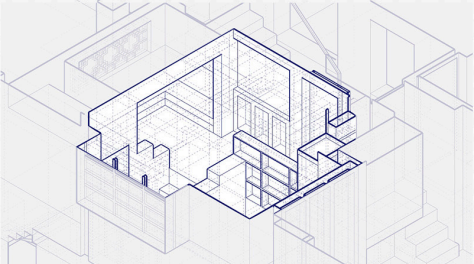
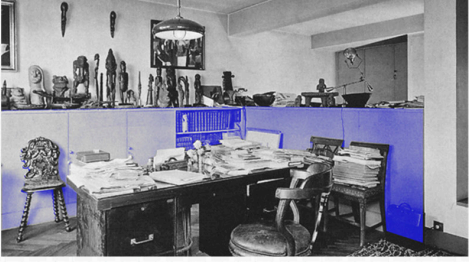
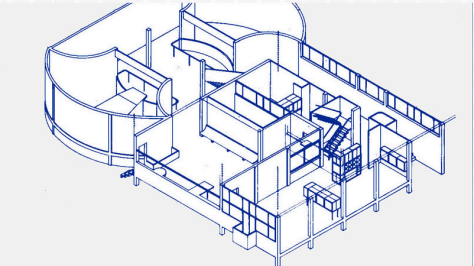
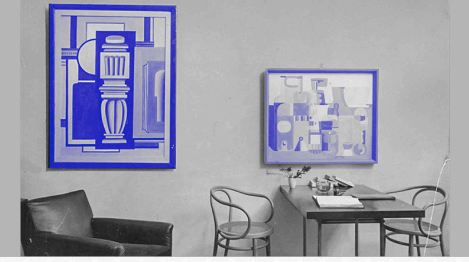
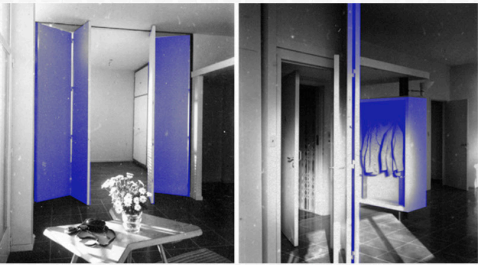
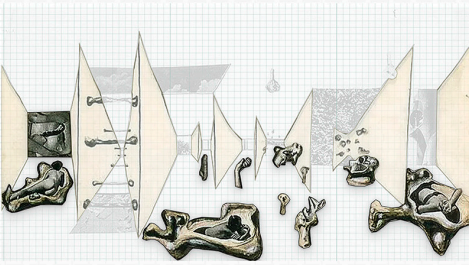
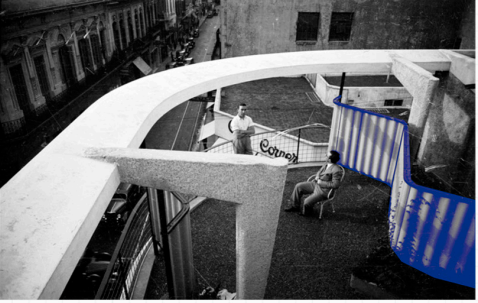
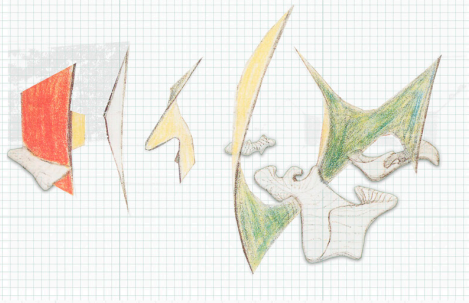
CATEGORÍA MUEBLE	ARQ	ART
<p><i>Muro-núcleo</i></p> <p>CARACTERÍSTICAS</p> <p>Núcleo de servicios doble faz que se distancia nivel de piso y cielo</p>	<p>Mies van der Rohe</p> <p>Casa Farnsworth</p> 	
<p><i>Muro-mueble</i></p> <p>CARACTERÍSTICAS</p> <p>Muro espeso de una cara que forma parte de la estructura como contenedor del estar</p>	<p>Adolf Loos</p> <p>Casa Müller</p> 	<p>Tristan Tzara</p> <p>Maison Tzara</p> 
<p><i>Casilleros-Standard</i></p> <p>CARACTERÍSTICAS</p> <p>Mueble standard móvil doble faz entre <i>boudoir</i>-salón y divide las habitaciones del segundo nivel</p>	<p>Le Corbusier</p> <p>Pabellón L' Esprit Noveau</p> 	<p>Amédée Ozenfant</p> 
<p><i>Standard variable</i></p> <p>CARACTERÍSTICAS</p> <p>Mueble transformable situado en el hall distribuidor distanciado a nivel de piso y cielo que favorece la lectura espacial entre el hall y el living</p>	<p>Antonio Bonet + Grupo Austral</p> <p>Departamentos Transformables en Belgrano</p> 	<p>Roberto Matta</p> <p>Draps Mouillées (sábanas húmedas) + Muros curvos</p> 
<p>Mueble transformable situado en el estudio distanciado a nivel de cielo que favorece la lectura espacial. Asimismo, las líneas de la carpitería se desdibujan provocando la liberación psicológica del ángulo recto</p>	<p>Casa de Estudios para Artistas</p> 	<p>Draps Mouillées (sábanas húmedas) L. psico del ángulo recto</p> 

Tabla.1 Categoría mobiliario: Núcleo, Muro, Standard y Standard variable.
Fuente: Elaboración propia.

CASOS DE ESTUDIO

A continuación, desde el marco teórico de la investigación se toma la decisión de estudiar dos casos de distinta naturaleza residencial, **casa del escritor Nicanor Parra** (1958) en La Reina y **casa del entomólogo Luis Peña** (1980), construida por el arquitecto Miguel Eyquem en Colina, ambas en Santiago de Chile.

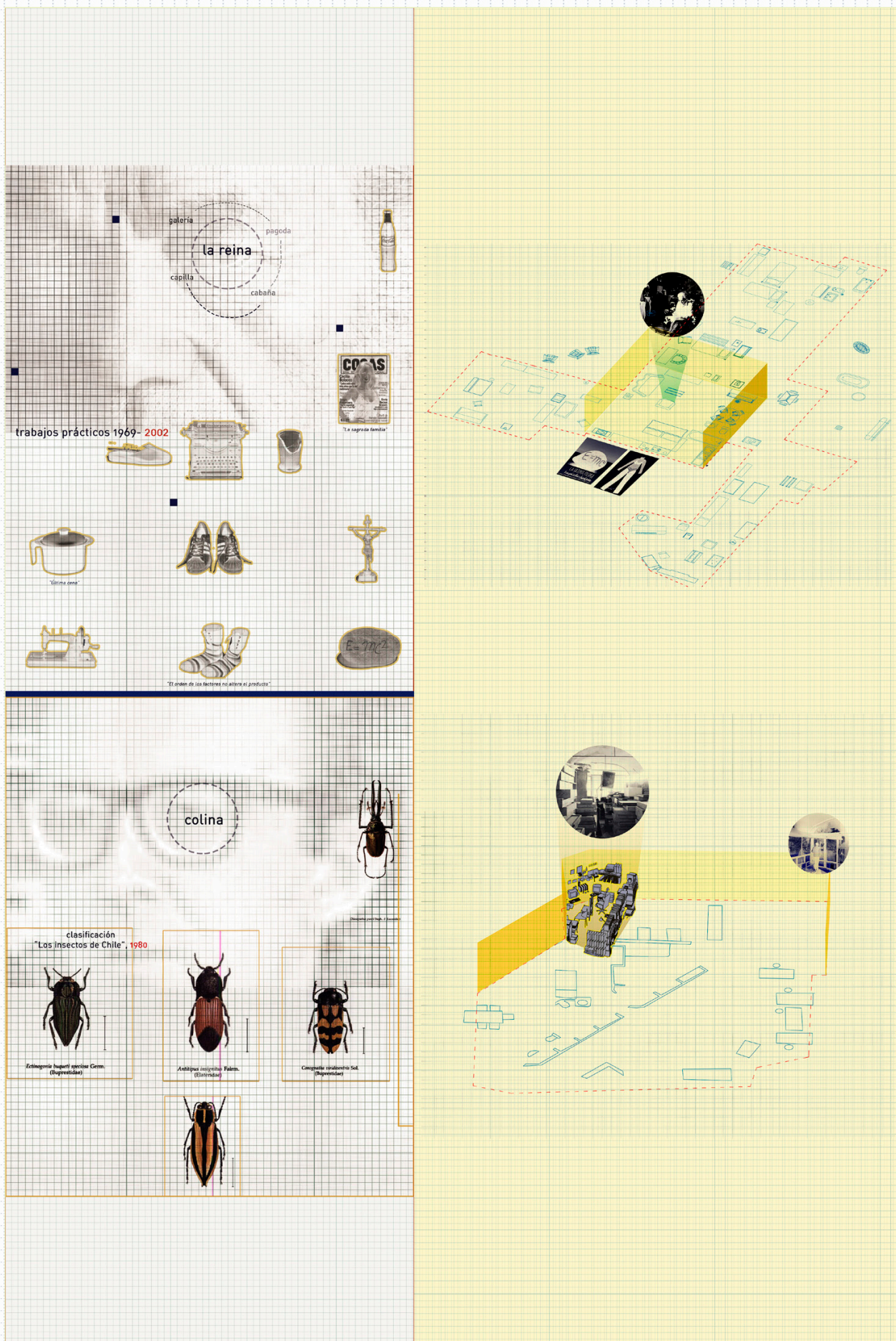
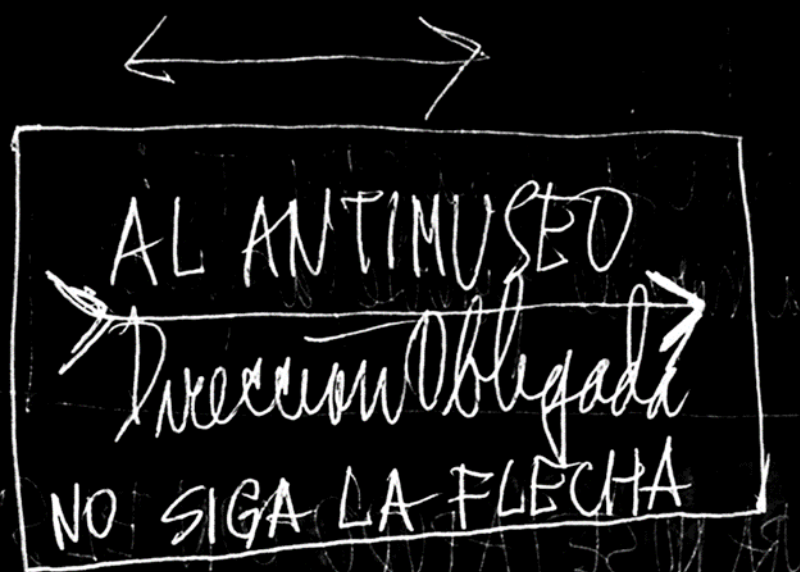


Fig. 16 Casos de estudio.
Casa de Nicanor Parra, La Reina | **Casa de Luis Peña, Colina**
Santiago de Chile



Fig. 17 Casos de estudio.
Contexto territorial.
Intersección La Reina-Colina, Santiago de Chile. Fuente: Elaboración propia.



Nicanor Parra

NO SIGA LA FLECHA: **Casa de Nicanor Parra, La Reina**

El escritor chileno **Nicanor Parra** (1914-2018), Premio Nacional de Literatura (1969) vivió intermitentemente entre sus cuatro casas; Conchalí (1976), Isla Negra (1969), Las Cruces (1993) y La Reina. Sin embargo, es en esta última en donde transcurre gran parte de su vida y trayectoria profesional. La casa comprada en 1958 gracias a un subsidio para la vivienda CORVI³⁴; se compone de distintas ampliaciones e intervenciones, resaltando el carácter fragmentario y lúdico. Las añadiduras fueron realizadas tanto por el autor como también la familia e intelectuales de la escena artística. Según señala su hija Colombina Parra:

“A mi papá le gustaba resolver temas domésticos dirigir, pero lo que más le gustaba era construir o deconstruir” (Parra, 2018, p.27)³⁵.

El primer fragmento que se instala en el lugar es la denominada **Cabaña**; embebida de álamos y eucaliptos, la pequeña construcción de 49 m² en madera acoge el estar, cocina y dos dormitorios. Paulatinamente se fueron agregando otros recintos adyacentes, como la Capilla (1979), Pabellón de dormitorios (1978) y Pagoda (1980). Sin embargo, la **Cabaña** es reconocida como el corazón de la casa y sobre la cual se añaden los otros espacios antes mencionados: “El lugar en donde se parten todas las direcciones [...]. Es una casa en la que siempre están marcados los cuatro puntos cardinales, pero al mismo tiempo es un laberinto” (Parra, 2018).

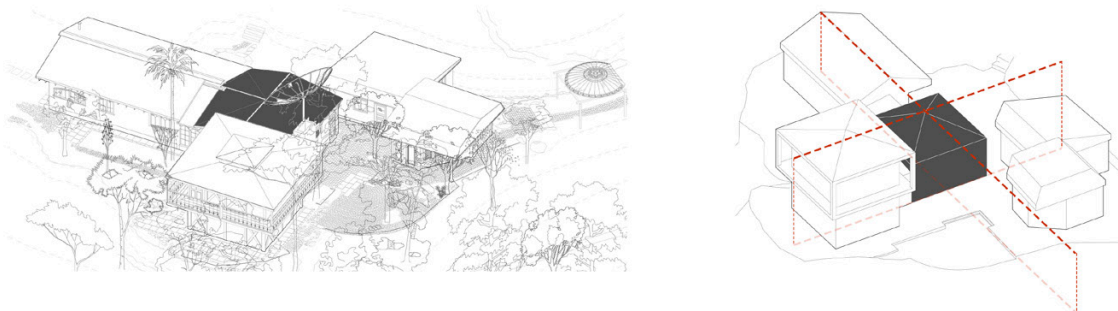


Fig. 18 Casa de Nicanor Parra, La Reina. Sección La Cabaña.
Fuente: Redibujo a partir del levantamiento "Quite the Opposite", 2018.

La condición laberíntica de la casa proviene de la sucesión de pórticos corredores, puertas y ventanas (enfiliade) que provocan un efecto visual de repetición y proyección paralela.

En el interior conviven los “cachureos” descontextualizados de su verdadero lugar y utilidad; muebles de antaño y los de apariencia costosa e incluso materiales desechables: “Cuadros y guitarras de Violeta, relojes, candelabros hasta una antena parabólica” (Parra, 2018, p.31).

Son estos objetos los que comienzan a crear la escenografía literaria en **Artefactos Visuales y Trabajos Prácticos**³⁶, que en términos artísticos poseen el mismo significado de *ready made* de Duchamp; los objetos cotidianos se yuxtaponen confiriendo relaciones contradictorias que alternan la realidad cotidiana manteniendo su escala doméstica. De alguna manera, Parra renombra o bautiza los objetos como *arreglos* creando una continua tensión entre el artefacto y la palabra, cuestionando su significado moral. Sin embargo, la reflexión del escritor va más allá de un juego semántico. Parra analiza las estructuras de los objetos en base al planteamiento de Baudillard: sistema funcional y sistema cultural. Los objetos insertos en el espacio doméstico, se encuentran en una “perpetua huida de la estructura técnica de sus significados secundarios” (Baudillard, 1969, p.19)³⁷. Esta reflexión permite clarificar que la utilización de los “cachivaches” subyace la valorización de lo tradicional y la producción artesanal como nueva tipología de exhibición

³⁴ Primeras viviendas prefabricadas en madera construidas en Chile (1953-1965)

³⁵ PARRA, Colombina. *Archivo Nicanor Parra 1954-2004*. Santiago: Fundación Nicanor Parra, 2018. pp.21-31. Disponible en: https://btgpactual.cl/wp/wp-content/uploads/2018/12/Nicanor_Parra.pdf

³⁶ El primer *Trabajo Práctico* fue la “mamadera mortífera” (1969). Los objetos cotidianos son renombrados a partir de alguna frase o palabra escrita en una hoja de papel, este elemento provoca una reacción inesperada en el espectador.

³⁷ BAUDILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI Editores, 1969. ISBN 9682303478.

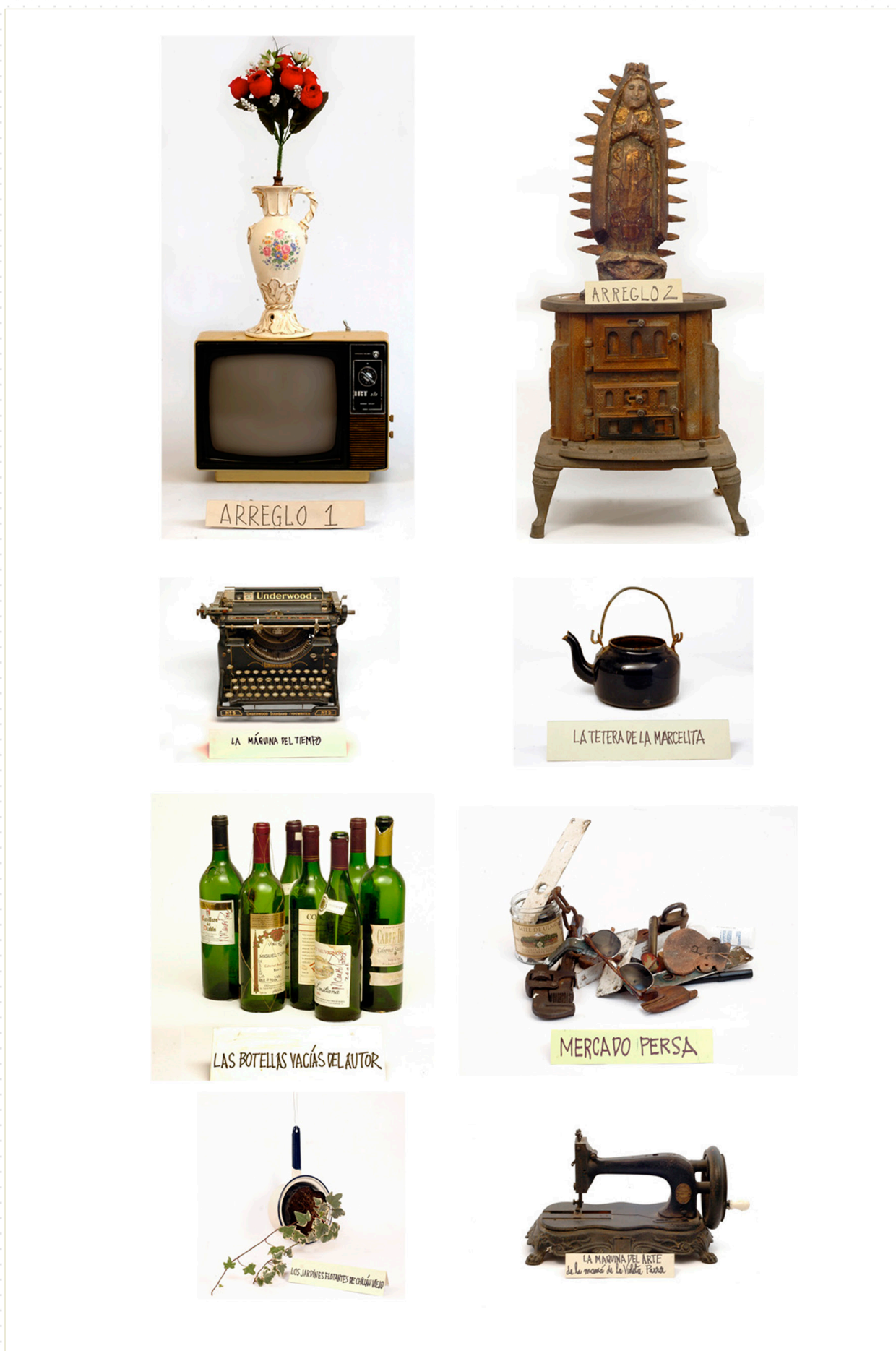


Fig. 19 *Trabajos Prácticos* con objetos domésticos. Nicanor Parra, 1969.



Fig. 20 Fotografías exteriores, **La Cabaña – Pagoda**. Casa La Reina, Nicanor Parra.
Fuente: Fotografías del autor, 2022.

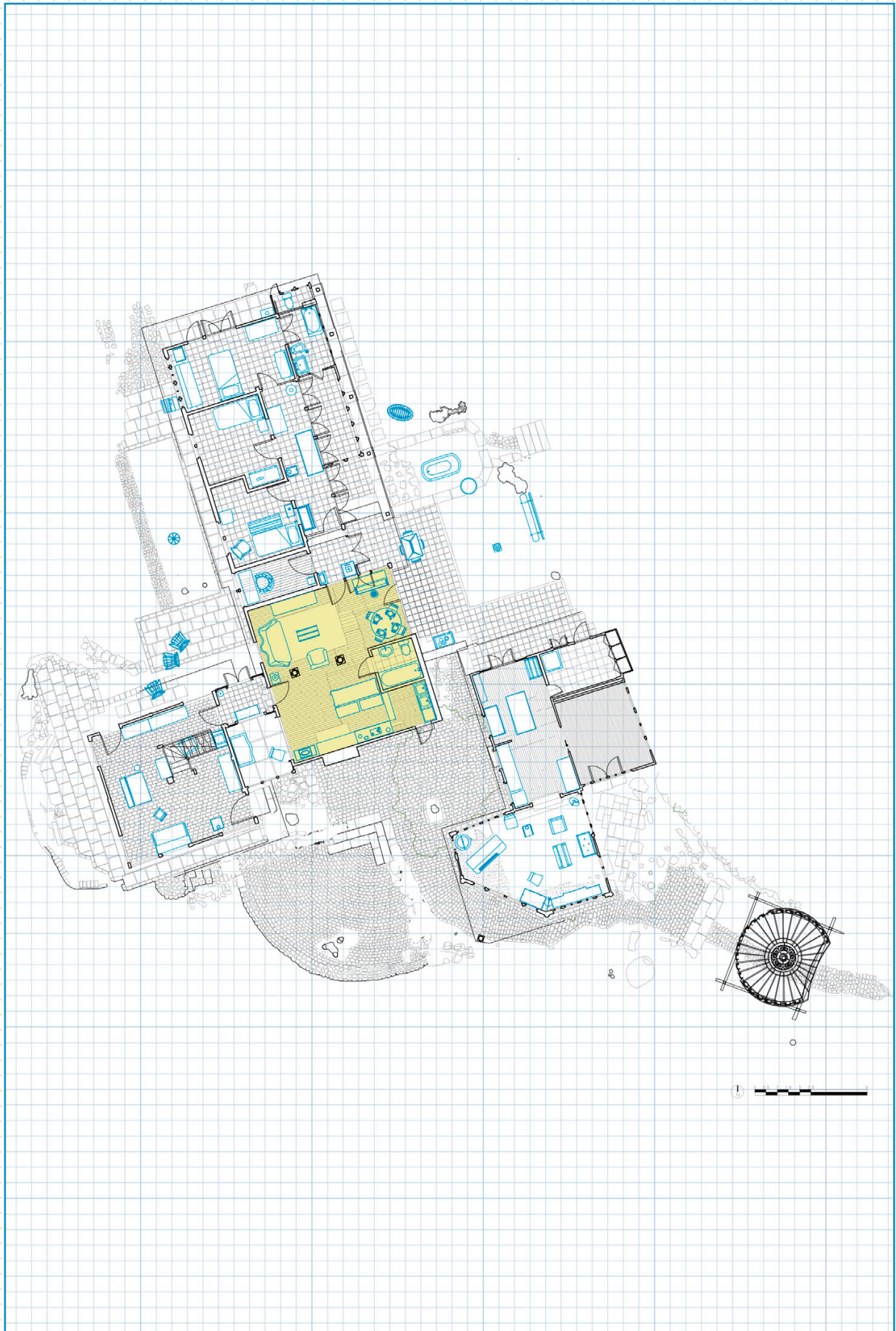


Fig. 21 Planta casa La Reina, sección **La Cabaña**.
Fuente: Redibujo a partir del levantamiento "Quite the Opposite", 2018.

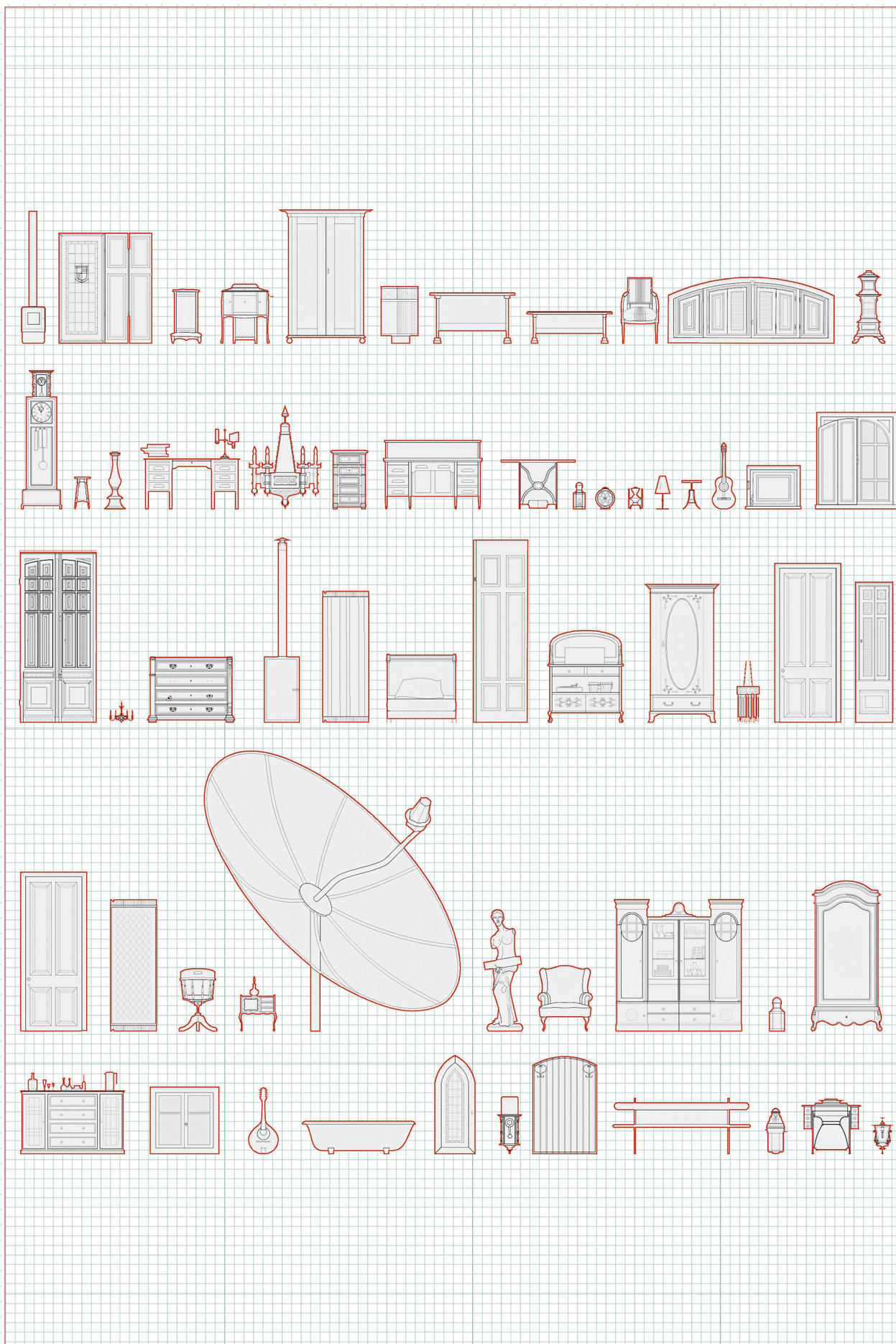


Fig. 22 Selección objetos - muebles presentes en casa de Nicanor Parra, La Reina. Sección **La Cabaña**.
Fuente: Redibujo a partir de levantamiento "Quite the Opposite", 2018

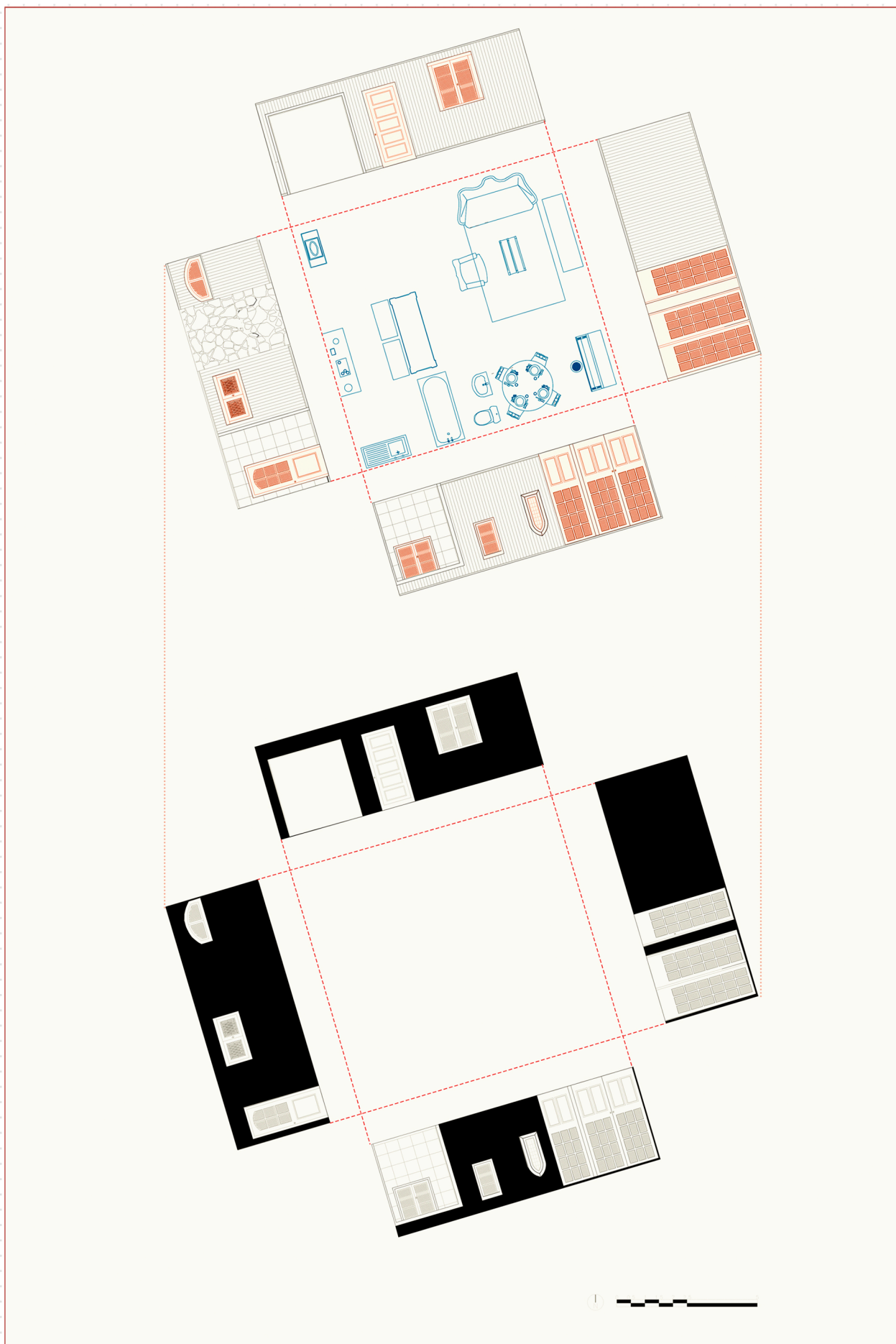


Fig. 23 Sección **La Cabaña**, lleno sobre vacío. Casa de Nicanor Parra, La Reina.
Fuente: Elaboración propia

LA VIDA MINUSCULA DE UN SER MAYUSCULO

"AHORA"
1#32
23.NOV.1

Luis Peña ha dedicado su vida a clasificar insectos,
lo que no le impide tener su particular filosofía.

USTED... ¿siempre fue lo que
quiso ser?
Usted, también... ¿siempre hi-
zo lo que quiso hacer, experi-
mentar en todas esas situaciones que
lo rodean y entregarse por completo
a ellas, si era eso lo que realmente
quería?
Entonces, si actuó de esa manera

esa senda incierta que separa la ge-
nialidad de la locura.

Otra gran lucha

"Hay que tener claro que la gran
lucha del hombre es aquella contra
el resto de la naturaleza..."

Luis Peña



El naturalista **Luis Peña Guzmán**, fue uno de los más destacados entomólogos del siglo pasado. La mayoría de los museos del mundo, guardan material coleccionado por este investigador, científico y explorador. En 1995, fallece en Colina, dejando como legado innumerables colecciones, estudios y el espíritu de una obra mayor.

Fotograma documental In *Lieblicher Bläue / En el amable azul*



Fig. 24 Casa de Luis Peña, camino a General San Martín, el Portezuelo de Colina, Santiago de Chile. 1980.
Fuente: Archivo José Vial Armstrong (PUCV)

METAMORFOSIS: Casa de Luis Peña - Instituto Juan Ignacio Molina

Aproximadamente a 15 km de la capital metropolitana, hacia Colina. En dirección de la Autopista los Libertadores, camino General San Martín, al costado noroeste; el cerro “El León”, rodeado por flora autóctona. En un descanso del cerro, se deja entrever por medio de los álamos, el emplazamiento de la casa, la cual cuenta con una superficie total de 6000 m².

En este sentido, el primer hallazgo fue el lugar, el descubrimiento de sus coordenadas significó su presencia ante el mundo. A ojos de Eyquem la ubicación revela su definición geométrica:

“El valle Chicureo, detrás del Manquehue, se abría a un valle maravilloso. Sin nada construido alrededor y las colinas. En un eje se divisa el **Cerro La Campana**, si utilizáramos un espejo veríamos el océano pacífico, la mancha de agua más grande del planeta. En 90 grados, hacia la cordillera, el **Cerro Plomo**, el adelantado de la alta cordillera [...] El lugar era un enclave en el valle con dos hitos planetarios” Transcripción derecho comunicaciones. (2020, 21 agosto)³⁸.

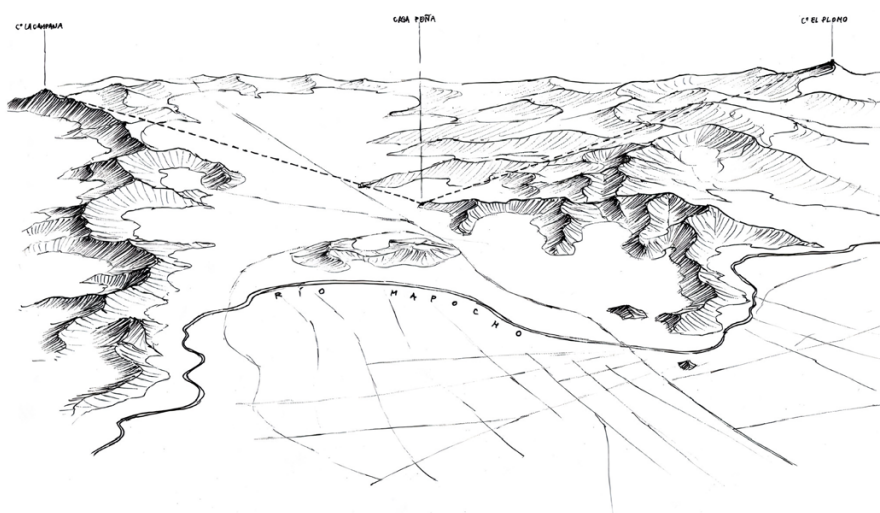


Fig. 25 Croquis del lugar. Colina, Santiago de Chile.
Fuente: Archivo histórico José Vial Armstrong (PUCV)

Los vectores visuales de estos hitos (El Plomo y La Campana) se cruzan en ángulo recto, la proyección de la coordenada norte-sur divide el corazón de la planta hacia el cerro La Campana en Olmué, recibiendo en eje transversal la proyección de la cordillera por medio del cerro El Plomo. De aquí nace la perspectiva que coloca al proyecto en su lugar y nivel, respecto de su presencia como volumen. Volumen que debido a su carácter representativo dentro del valle se posiciona en la cima: “Inmediatamente aparece una dimensión, un volumen comparable a la Acrópolis de Atenas, que enfrenta al valle de la ciudad. De lejos se divisa el Partenón” (Eyquem, Radic, & Sato, 2020)³⁹. A fines de los 70’ el entomólogo y naturalista **Luis Peña** (1921-1995) le encarga al arquitecto Miguel Eyquem la construcción de su casa y al mismo tiempo; el Instituto **Juan Ignacio Molina**, para la conservación, clasificación y exposición de insectos de la flora y fauna chilena. La sede debe su nombre al primer científico botánico del país: “Un día el presidente del Instituto Alberto Vial, llegó con Lucho Peña [...] Me dijeron tú vas a proyectar una casa para Lucho, que va a ser el lugar fundador del Instituto.” (Eyquem, 1981, p. 5)⁴⁰. La doble condición en su construcción permite prever el complejo programa arquitectónico en su interior delimitada por una superficie construida de 250 m² en el descanso del cerro “El León”; la concepción de casa-instituto llevó a Eyquem a pensar la dimensión del edificio corporativo, “al ser un instituto para comenzar, altura al doble de una casa, un cielo que comienza a los seis metros de altura” (Eyquem, Radic & Sato, 2020).

³⁸ LEIVA, Claudio. In *Lieblicher Bläue / En el amable azul. Conversaciones con Miguel Eyquem*. [Documental]. Santiago de Chile: derecho comunicaciones, 2020.

³⁹ EYQUEM, Miguel, RADIC, Smiljan, & SATO, Alberto (2020). “Pabellón del Viento. Segunda sesión, conversaciones sobre Arquitectura”. [Entrevista]. Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Chile (FAU). Santiago de Chile. Disponible (2020, octubre 21): <https://www.MundoFAU/videos/341430510457979>

⁴⁰ EYQUEM, Miguel. Muestra Bienal, Casa Sr. Luis Peña. *AUCA* [en línea]. 1981, (43), p. 5-23. Disponible en: <https://revistaauca.uchile.cl/index.php/AUCA/article/view/59853>

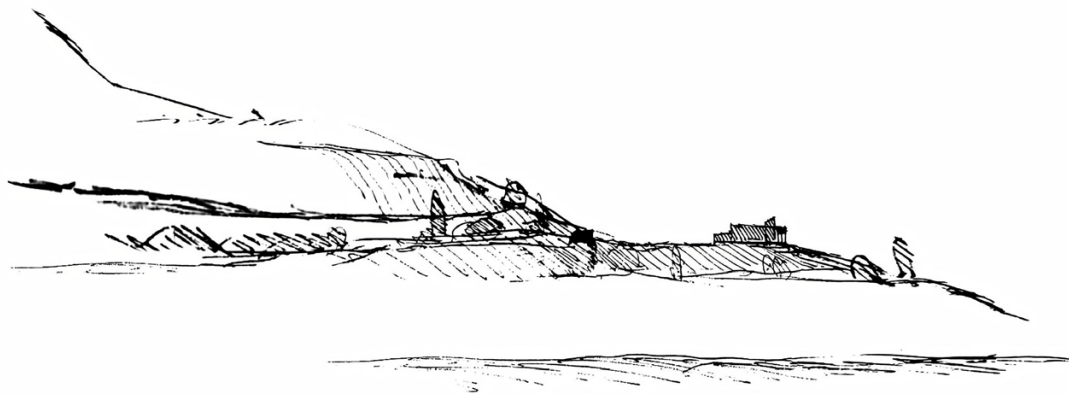


Fig. 26 Croquis del lugar. Colina, Santiago.
Fuente: Archivo histórico José Vial Armstrong (PUCV)

Esta definición sobre la escala del volumen supero lo doméstico, la institucionalidad responde a la analogía con la Acrópolis de Atenas enfrentando el valle de la ciudad, erigida en base a columnatas que forman un pórtico corredor, como en la casa chilena.

“Los griegos inventaron unas columnas, columnatas, brillando al sol contra un fondo sombreado. Inventaron la sombra para hacer resaltar las columnas con el sol” (Eyquem, Radic & Sato, 2020).

De esta manera, el pórtico corredor corresponde a la fachada norte del volumen, siguiendo el recorrido del sol, “el hormigón exterior está dibujado con diagonales [...] Estas líneas podrían coincidir con los rayos del sol a determinada hora” (Eyquem, Radic & Sato, 2020). La asociación del sol y el viento serán los ejes principales para el control climático, pues Eyquem los considera parte de la “economía del universo”, en el sentido de que lo económico se expresa desde los recursos naturales. Los principios fundamentales del proyecto se relacionan al criterio climático y la economía de recursos; debido a la falta de medios, se consideró el mínimo gasto en materiales y en mano de obra. Esta última consistía en Eyquem, Peña y tres ayudantes del laboratorio del entomólogo y un albañil. Así, el proyecto se presenta como una auto construcción, resuelta en el sitio de la obra en donde los ejes fueron trazados en el suelo, por lo que los planos fueron realizados durante el proceso. Si bien el programa arquitectónico da cuenta de la doble condición de casa-instituto, Eyquem se plantea un gran espacio continuo, “planta libre implica cielo libre, sin dinteles” (Eyquem, 2016, p. 235)⁴¹. Si bien es cierto que las metodologías estructurales empleadas revelan la capacidad ingenieril de Eyquem, el valor de la casa radica también en cómo la colección protagoniza la casa. Y es que el entomólogo sólo exigía para sí, un espacio mínimo, un pequeño escritorio con luz natural y un exiguo dormitorio con luz escasa, semi escondido. Lo demás y la mayor parte de la casa serían destinadas a bodegas, estanterías para sus libros, laboratorios y salas de exhibición.

Según comenta Pedro Livni sobre la casa Peña: “es un perfecto espacio dedicado a clasificar, ordenar, almacenar e investigar que da cuenta del afán taxonómico propio de los coleccionistas” (Solano, 2015, p.61)⁴². Esto explica el fundamento del proyecto, puesto que la dualidad de funciones está en virtud de exponer ambas facetas de Peña, quien entendía su colección como parte de un proceso de investigación, pero también como la oportunidad educativa para los visitantes: “Mucho más que una morada para un sabio egoísta ególatra, el edificio se nos aparece como un museo magníficamente dispuesto para el discurrir pausado de los alumnos, profesores y visitantes” (Larraín, 2008)⁴³.

⁴¹ EYQUEM, Miguel. *El proyecto de la obra: de la gravedad a la levedad*. Valparaíso: Ediciones e[ad], 2016. ISBN 978-956-9571-13-8

⁴² SOLANO, Rafael. “Refugios”. [Tesis doctoral], Facultad de Arquitectura Universidad de la República. Montevideo: Uruguay, 2015.

⁴³ LARRAÍN, Horacio. “Fundo El Portezuelo de Colina, el refugio del científico Luis Peña Guzmán”. Santiago de Chile: *Eco-antropología*, 2008. Disponible en: <http://eco-antropologia.blogspot.com/2008/10/el-rincn-del-sabio-el-portezuelo-de.html>

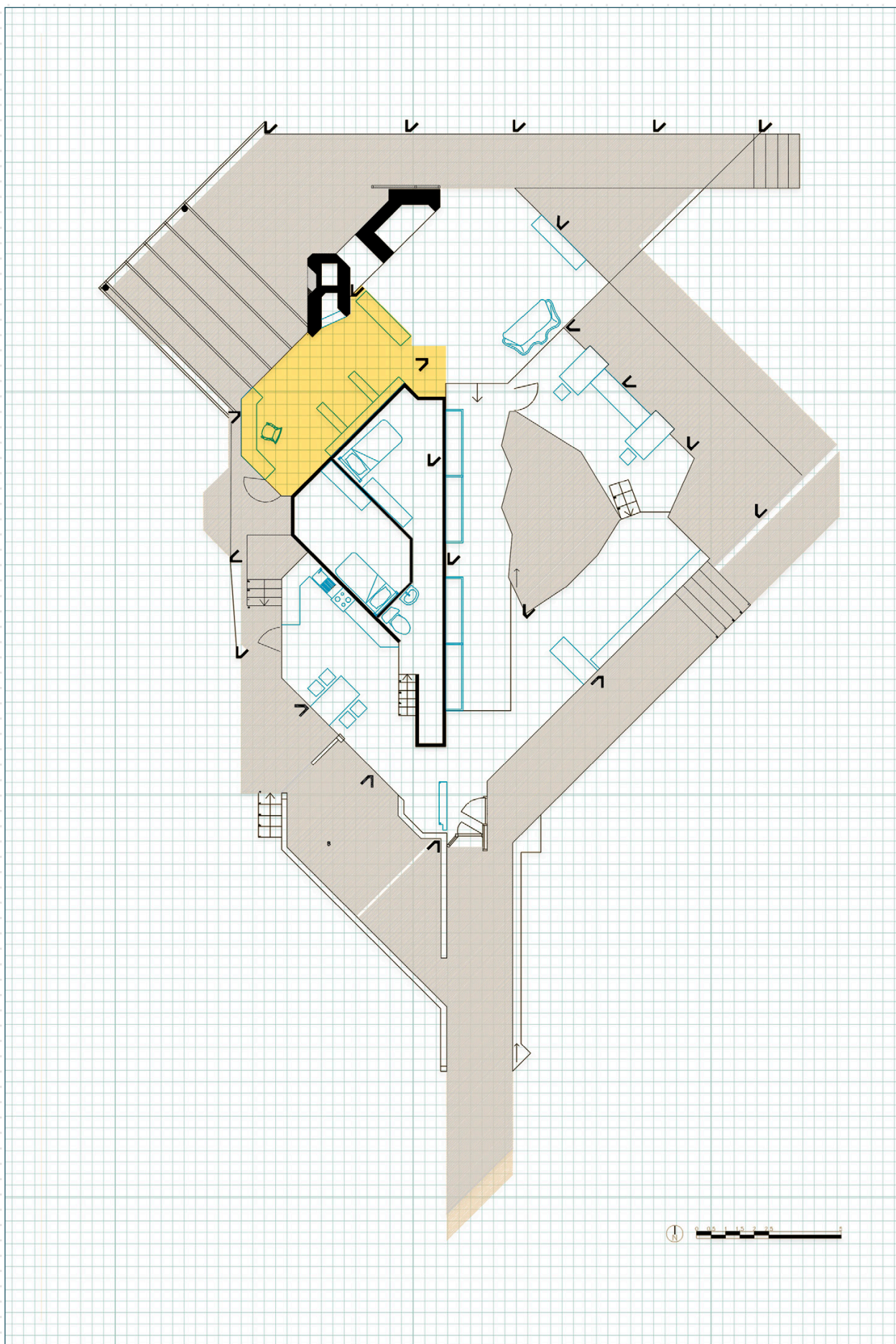


Fig. 27 Planta casa de Luis Peña, sección estudio **entomólogo**.
Fuente: Redibujo a partir de croquis original de Miguel Eyquem, PUCV (2016).



Fig. 28 Fotografías exteriores, rodeado por pórticos-corredor perimetral.
Fuente: Fotografías del autor, 2022

La dualidad de uso divide la planta en eje norte-sur desde el acceso en dirección a la galería central; por el lado izquierdo, lo privado, donde se encuentran los espacios domésticos para el diario vivir de Peña, cocina- comedor, baño y los dormitorios en el sector poniente. En el mismo eje en el nivel superior se encuentra el attillo a metro y medio. La parte central constituida por una galería de exposiciones en rampa que enfrenta el patio-luz reunía las actividades e instalaciones para el laboratorio del científico, área de trabajo y reuniones del Instituto J.I. Molina en su definición de edificio corporativo, al norte del patio interior se encuentra el salón del Instituto constituido por la chimenea y el estar, próxima al estudio personal y de archivo del entomólogo:

“Me interesa como organismo, por eso le pusimos **Casa de Los Bichos**, me interesa como casa y como nuevo mundo interior. Y para mí esos hechos (estructurales) son casi un principio que está anexo a lo que está pasando realmente adentro de la casa, por ese motivo **hicimos un levantamiento de cada uno de los objetos que la ocupan.**” (Radic, 2010)⁴⁴

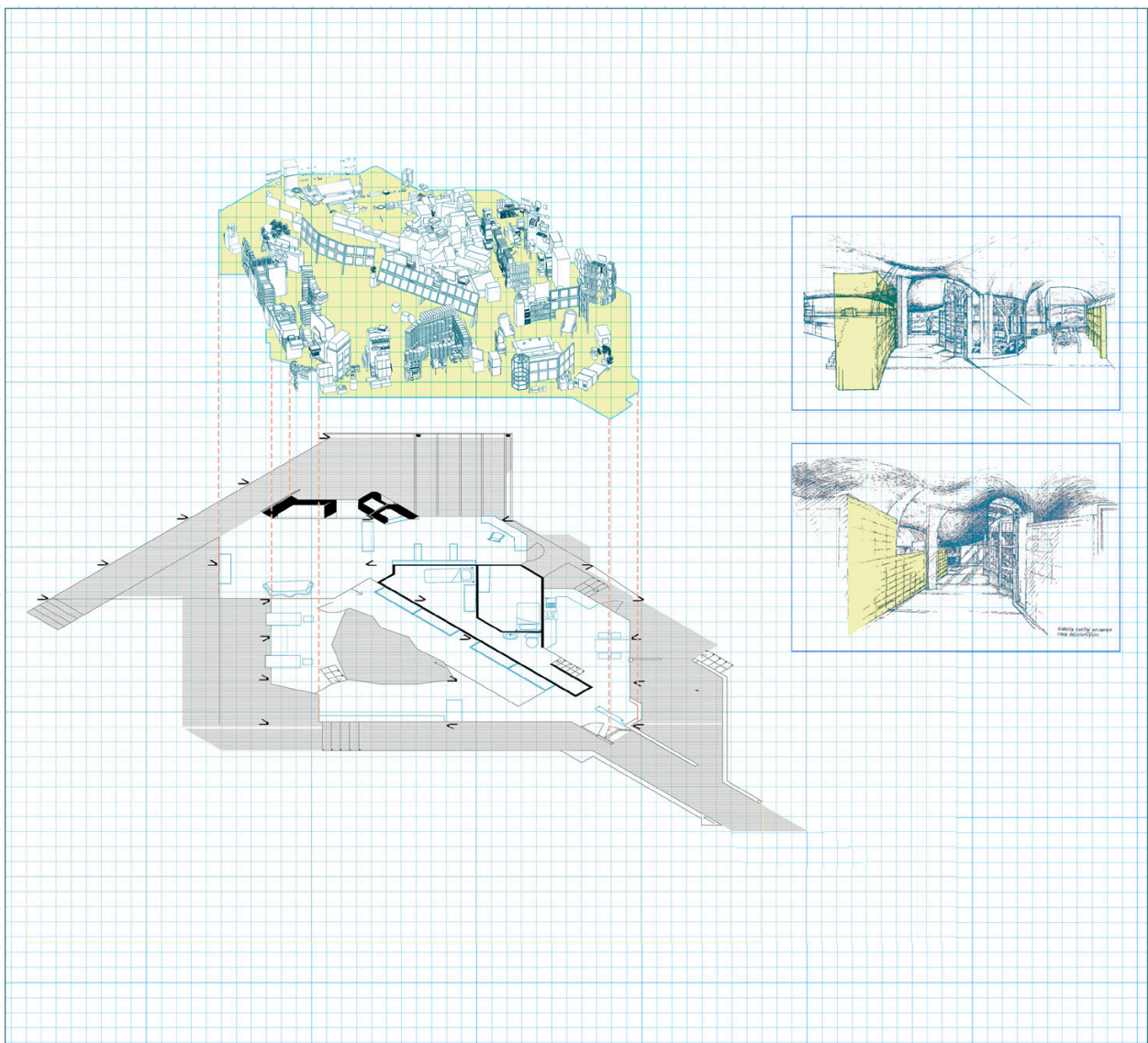


Fig. 29 Esquema levantamiento objetos casa Peña.
Fuente: Redibujo a partir del trazado de Puga + Alvarado + Radic, 2010⁴⁵.

⁴⁴ LIVNI, Pedro. “Campos compartidos. Diálogos entre arquitectura y arte, Smiljan Radic, 1990–2010”. Santiago de Chile: Tesis de Magister PUC, 2010. Recuperado de <http://www.fadu.edu.uy/sepep/files/2016/03/Livni-Pedro.pdf>

⁴⁵ RADIC, Smiljan. *OBRA GRUSA: Arquitectura Ilustrada*. Santiago de Chile: Ediciones Puro Chile, 2019. ISBN 978-956-9016-12-7

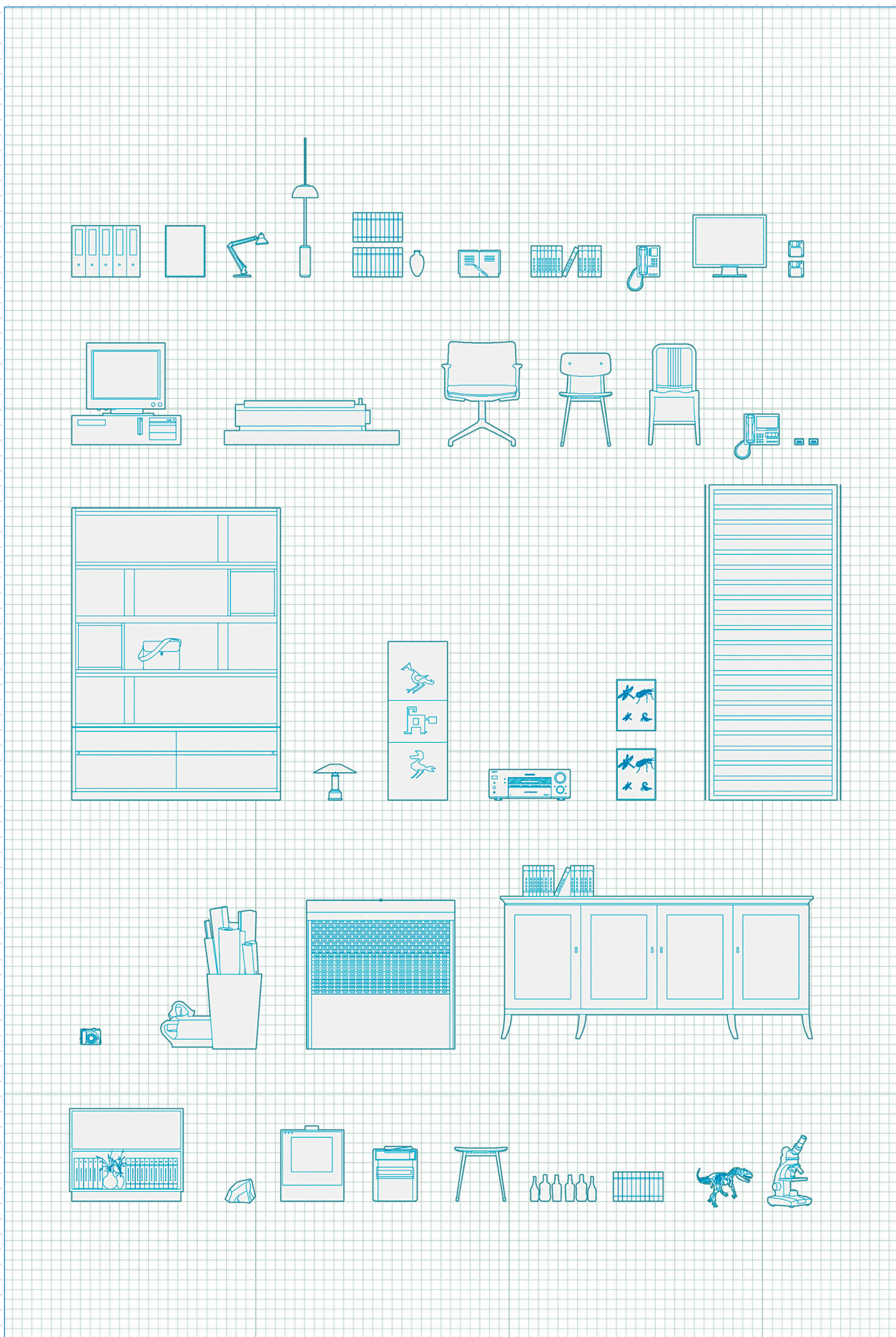


Fig. 30 Selección objetos - muebles presentes en casa de Luis Peña, sección **escritorio**.
Fuente: Elaboración propia



Fig. 31 Fotografías interiores, área de investigación.
Fuente: Fotografías del autor, 2022.

Algunos restos de mis *Héroes* dispersos en un sitio eriazo: Parra + Peña

La ficción doméstica presente en ambas casas revela las condicionantes arquitectónicas en su categoría de **auto-construcción**. Si bien la casa de Nicanor Parra fue adquirida por medio de un subsidio (vivienda de madera), sus ampliaciones-intervenciones fueron realizadas tanto por el escritor como por su hija Francisca. Asimismo; la casa de Luis Peña proyectada por el arquitecto Miguel Eyquem, fue realizada en el sitio de la obra en donde los ejes fueron trazados en el suelo, por lo que los planos fueron realizados durante el proceso. Es por ello que estos habitares son un ejemplo de construcción experimental, que no diferencia disciplinas entre arquitectura, ingeniería y arte, permitiendo la aproximación directa a la concepción de la forma y del proyecto, alejándose de las dimensiones prácticas de la **técnica** moderna.

Por una parte, la casa de **Parra** fue construida con diversos materiales: el predominante uso madera en la estructura portante, mampostería (presente sólo en la Pagoda, 1980), ventanas del palacio de la familia del escritor Vicente Huidobro, ladrillos que reemplazan baldosas, entre otras intervenciones.

La divergencia de elementos estructurales revela la táctica de manipulación del espacio doméstico, por lo que la casa se presenta como un espacio performático - escénico - lúdico: “mitad en broma, mitad en serio” (Costa, 2014, p. 15)⁴⁶. De esta manera, el escritor combina los espacios de trabajo, juego, arte y vida; eliminando la división espacio-temporal y la funcionalidad de la domesticidad tradicional. Esta condición de habitar ligada a su proceso semántico (**antipoesía**) responde a los lineamientos artísticos de Duchamp y el dadaísmo referido a la trasgresión de los recintos públicos y privados. Este es el primer punto de inflexión con la casa de Peña, puesto que el entomólogo ordena los recintos a partir de una lógica circular, en donde cada recinto se comunica con el otro. De algún modo, la unión de los espacios es por medio de la membrana de bóvedas (canoas de acero galvanizado) y la estructura portante de hormigón laminar inédito en Chile. En palabras del arquitecto Miguel Eyquem: “casi no tiene líneas rectas porque así son los insectos”.

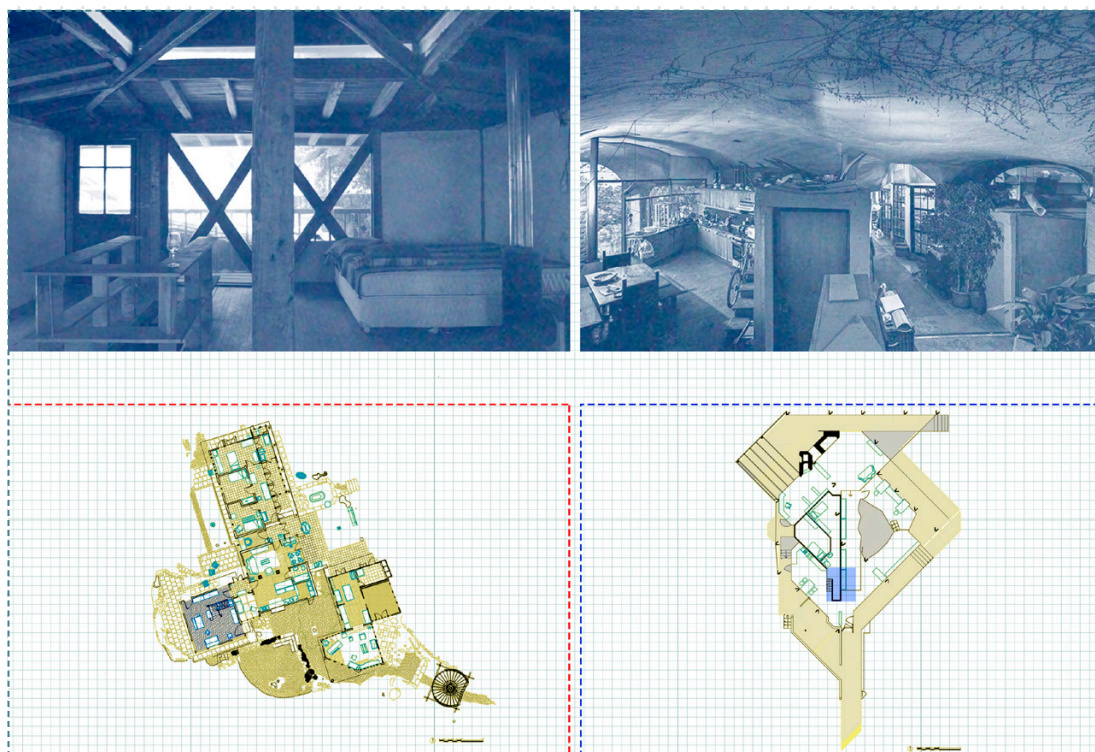


Fig. 32 Esquema interior. Izq. Casa de Nicanor Parra, La Reina | Der. Casa de Luis Peña, Colina.
Fuente: Elaboración propia

⁴⁶ COSTA, Lucas. *Chanchullos: Parra antes de las Cruces. Extractos de entrevistas con Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Alquimia Ediciones, 2014. ISBN 9789569131318



Fig. 33 **Nicanor Parra** sentado en el estar de la Cabaña, próximo a los *Trabajos Prácticos*: “El orden de los factores” + “La ultima piedra”. Fuente: fotografía *Parra a la vista*⁴⁷, 2016.

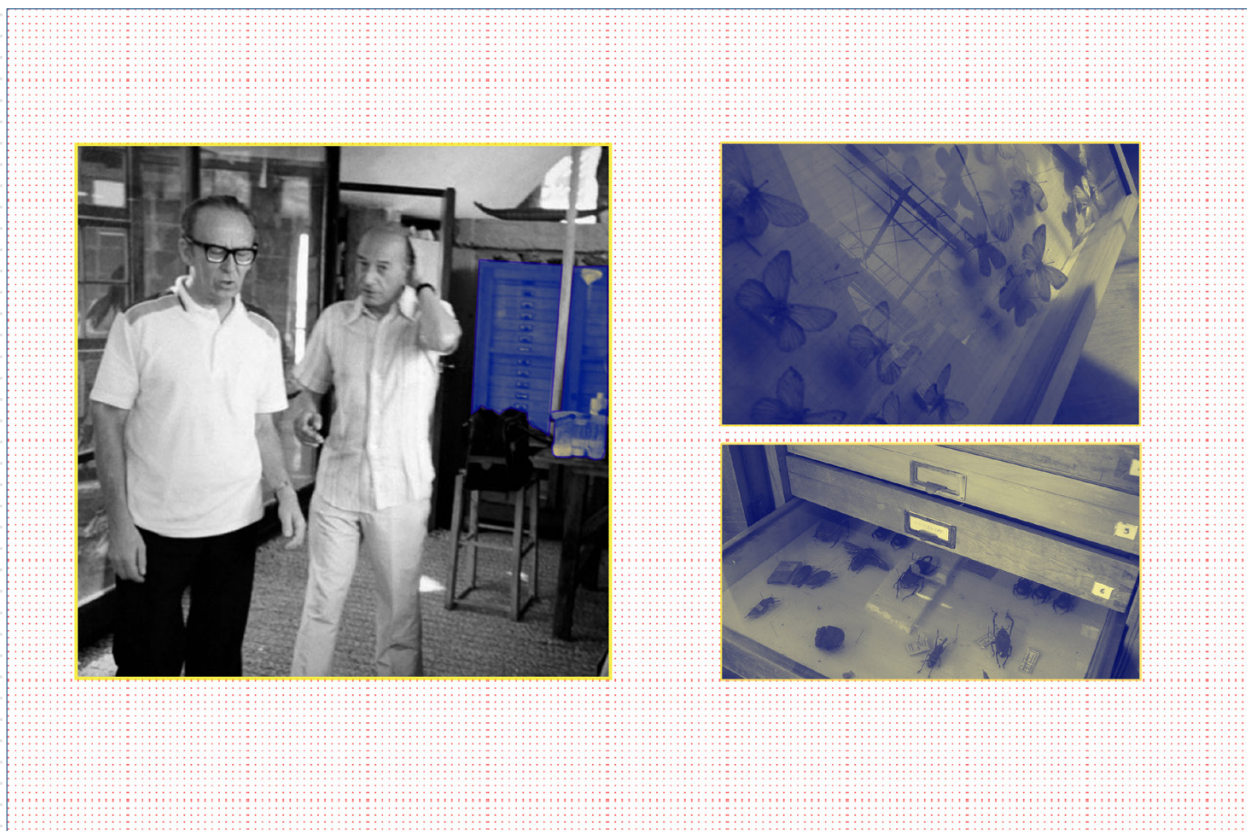


Fig. 34 **Luis Peña** junto a Miguel Eyquem en el espacio destinado al trabajo con ayudantes de campo (archivo y colección de las especies). Fuente: Fotogramas del documental *En el amable azul*, 2020.

⁴⁷ PARRA, Cristóbal. *Parra a la vista*. Santiago de Chile: AIFOS Ediciones, 2014. ISBN 978-956-9515-00-2. Disponible en: https://issuu.com/patrimonioweb/docs/parra_a_la_vista

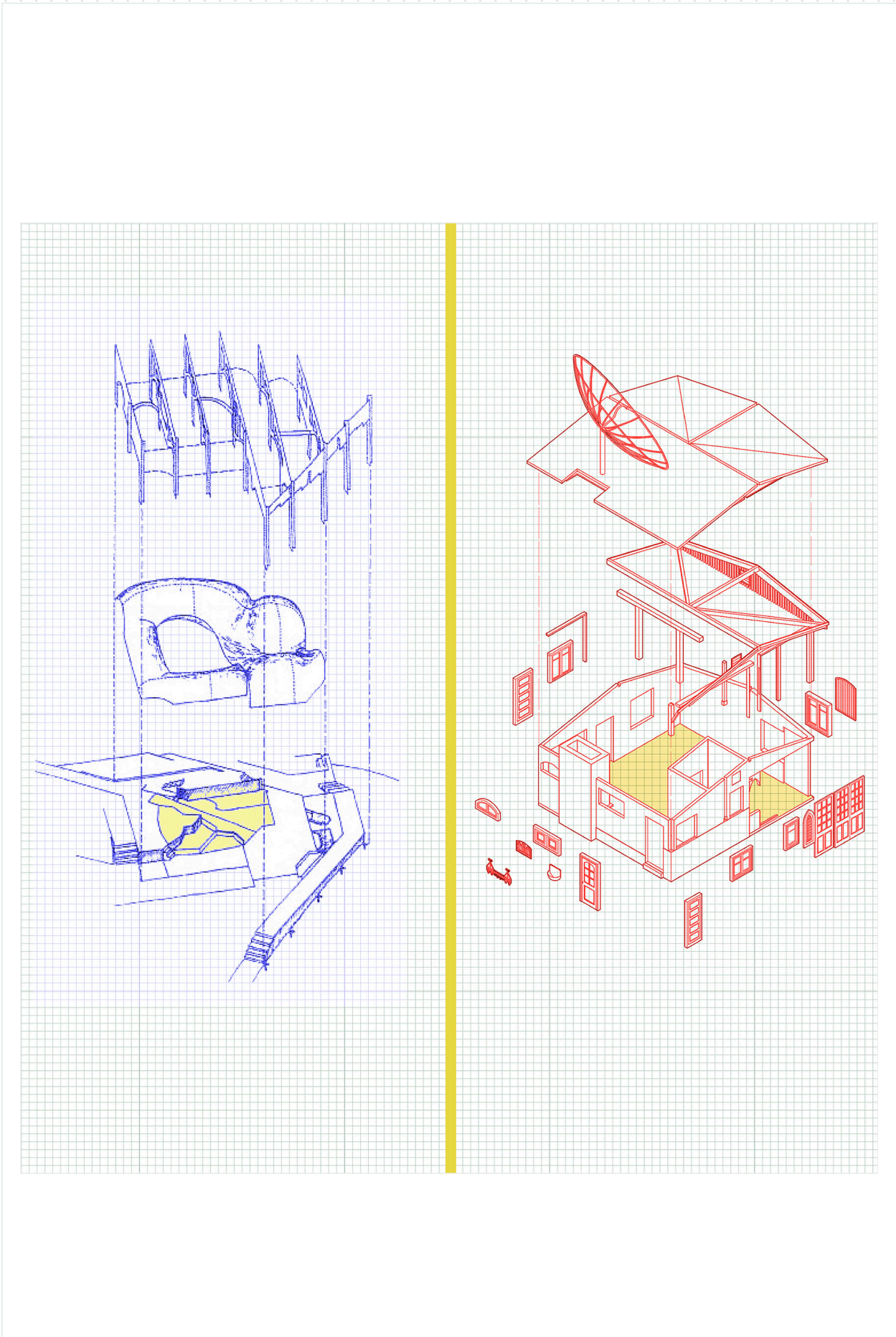


Fig. 35 Axonométrica Izq. Casa de Luis Peña, Colina | Der. Casa de Nicanor Parra, La Reina.
Fuente: Archivo histórico José Vial Armstrong (PUCV) - Archivo Quite the Opposite (UC).



Fig. 36 Proceso creativo del vano | **Parra sobre Duchamp.**
Fuente: Elaboración propia.

La carga simbólica de los objetos de la colección radica en la reflexión y el reflejo de un sujeto. Las ‘cosas’ se personalizan y generan identidad. Según el historiador de arte Manuel Segade (2013)⁴⁸: “El coleccionismo como la exposición o el complejo que regula la disposición espacial de los objetos en un orden determinado”. A partir de modos de agrupación que coordinen el precepto de organización que posee el morador, reconocidos por su factor simbólico a criterio personal, curatorial a criterio de gabinete de maravilla o monumental a criterio de casa-museo.

Como atlas, los objetos se dibujan en una misma disposición y se clasifican según sus dimensiones como un método de disgregación espacial, para comprender si los artefactos son capaces de exponer un determinado recinto.

Para entender la disposición espacial de los objetos, se referencia primero la casa Parra en la cual se aprecia una lectura diversa del concepto de **vano** (puertas- ventanas) y la continua repetición de las mismas (fig. 36). Esta idea remite nuevamente a la propuesta de Duchamp, ante la posibilidad de re-enmarcar lo exhibido y la transfiguración de la realidad. La lectura de la colección de Parra radica en la lógica de acumulación en la que los objetos se encuentran “culturalmente cargados [...] a medio camino entre las piezas de un museo y aquello que podría descartarse como basura” (Cerdeña, 2018, p.35)⁴⁹. Esto explica la proyección poética entre su obra, el artefacto y la historia; comprendiendo además los actores culturales que fueron parte del proceso de la construcción de su habitar: “Nunca cambió, por ejemplo, las tablas de madera del piso en La Reina, porque decía: ‘Cómo, si acá bailó cueca la **Violeta Parra**’” (Cerdeña, 2018)⁵⁰.

⁴⁸ SEGADE, Manuel. *Las infinitas especies*. [Acción curatorial]. Ecuador: No Lugar – Arte Contemporáneo, 2013

⁴⁹ PARRA, Colombina. *Archivo Nicanor Parra 1954-2004*. Santiago: Fundación Nicanor Parra, 2018. pp.21-31. Disponible en: https://btgpactual.cl/wp/wp-content/uploads/2018/12/Nicanor_Parra.pdf

⁵⁰ DE LA CERDA, Emilio. 2018. La exposición de la UC sobre las casas de Nicanor Parra. *La Tercera* [En línea]. Disponible en: <https://www.pressreader.com/chile/la-tercera/20180529/281487867025012>

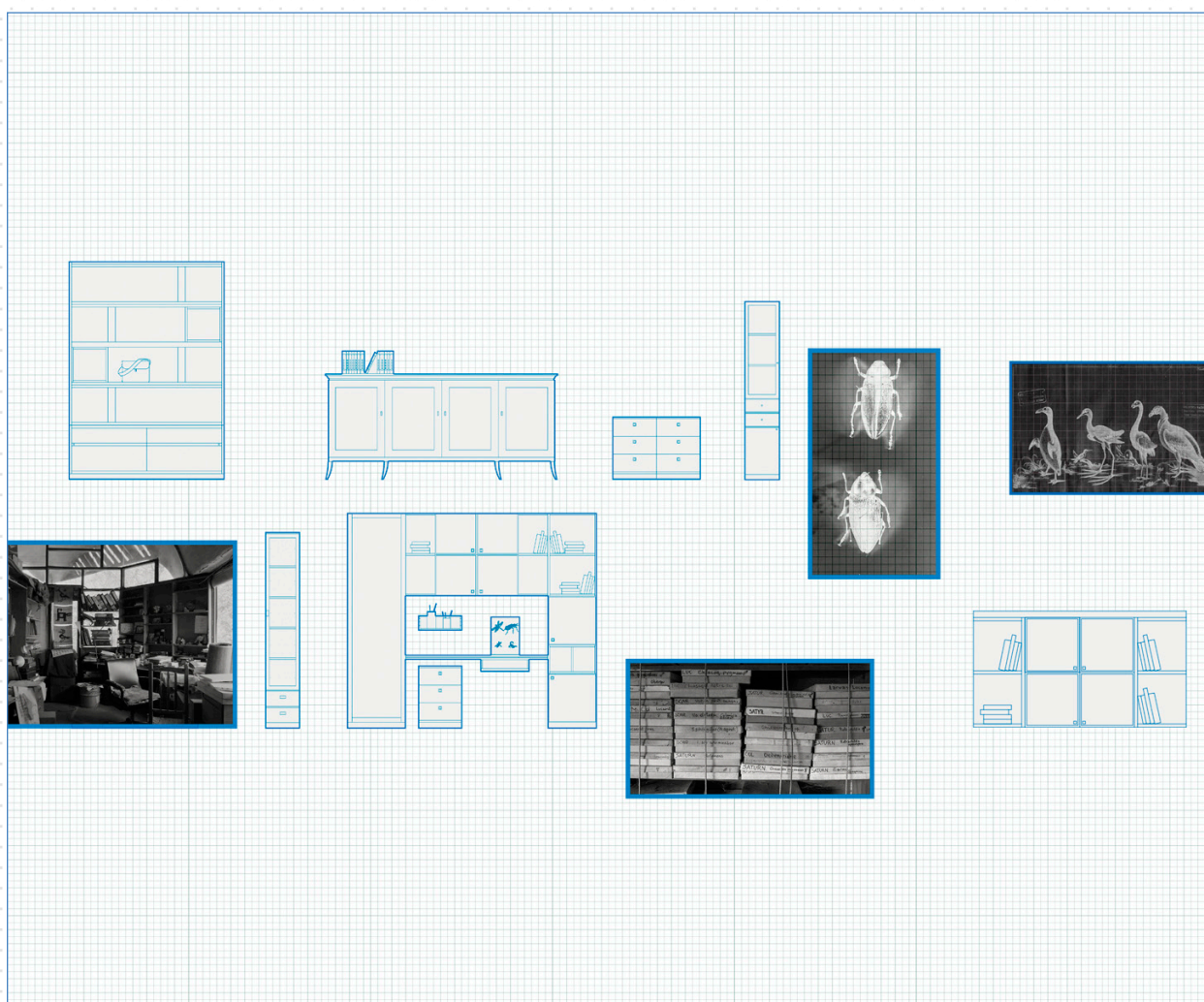


Fig. 37 Proceso educativo del estante | **Peña sobre Molina**.
Fuente: Elaboración propia.

Distinto es el caso de Peña, donde la colección es catalogada según las especies (insectos, mariposas, arácnidos, entre otros) a modo de conservación: “Promovió medidas conservacionistas y la preocupación por la defensa de la diversidad, mucho antes que esos temas aparecieran en los periódicos entomológicos” (Larraín, 2019)⁵¹. Por lo que el elemento continuo para coleccionar, registrar y fotografiar es la repisa-estante (fig. 37). De esta manera, Peña pretendía que las exhibiciones del contenido en los elementos modulares formaran un **museo** que trascendiera generaciones.

Bajo esta reflexión, surge el concepto de héroe. Según la Real Academia recibe al menos cinco acepciones, entre ellas es posible destacar: “Varón ilustre y famoso por sus hazañas o virtudes”, “Personaje principal de todo poema en el que se representa una acción heroica”. Es así que tanto Peña como Parra representan la figura del **héroe**, como principal exponente de ideales culturales (literatura o ciencia) el cual al entrar al escenario adopta una actitud elocuente y admirable por lo que los visitantes actúan como receptores del pensamiento analítico-artístico del morador.

Las influencias artísticas de **Duchamp** se proyectan en la obra de Nicanor mediante tres actos previos: hallazgo, transformación y renombre de los objetos cotidianos. Por lo que la casa alberga la contradicción acumulativa de un posible **anti-museo**.

Por otro lado, la figura científica de **Juan Ignacio Molina**, como principal exponente del naturalismo en Chile sirvió de referente para la obra matriz de Peña: *Introducción al estudio de los insectos de Chile* (1986). La investigación de Molina semejante a la Peña radica en el estudio y el intento de integración de los tres reinos animales. Según el historiador Miguel Rojas “nos legó una obra rica en fecundas sugerencias, como aquella que sólo conciben los espíritus de intuición poderosa y fantasía no domeñada por la excesiva erudición” (Rojas, 1965, p. 5)⁵².

⁵¹ LARRAÍN, Horacio: “Luis Peña Guzmán, entomólogo chileno (1921-1995), pionero de la educación ambiental y eximio conservacionista. Algunos testimonios”. Santiago de Chile: *Eco-antropología*, 2019. Disponible en: <http://eco-antropologia.blogspot.com/2019/02/luis-pena-guzman-entomologo-chileno.html>

⁵² ROJAS, Miguel. El Abate Molina y su obra. Santiago de Chile: *Anales de la Universidad de Chile* 73(133): 5-24. DOI: <https://doi.org/10.5354/0717-8883.1965.22278>

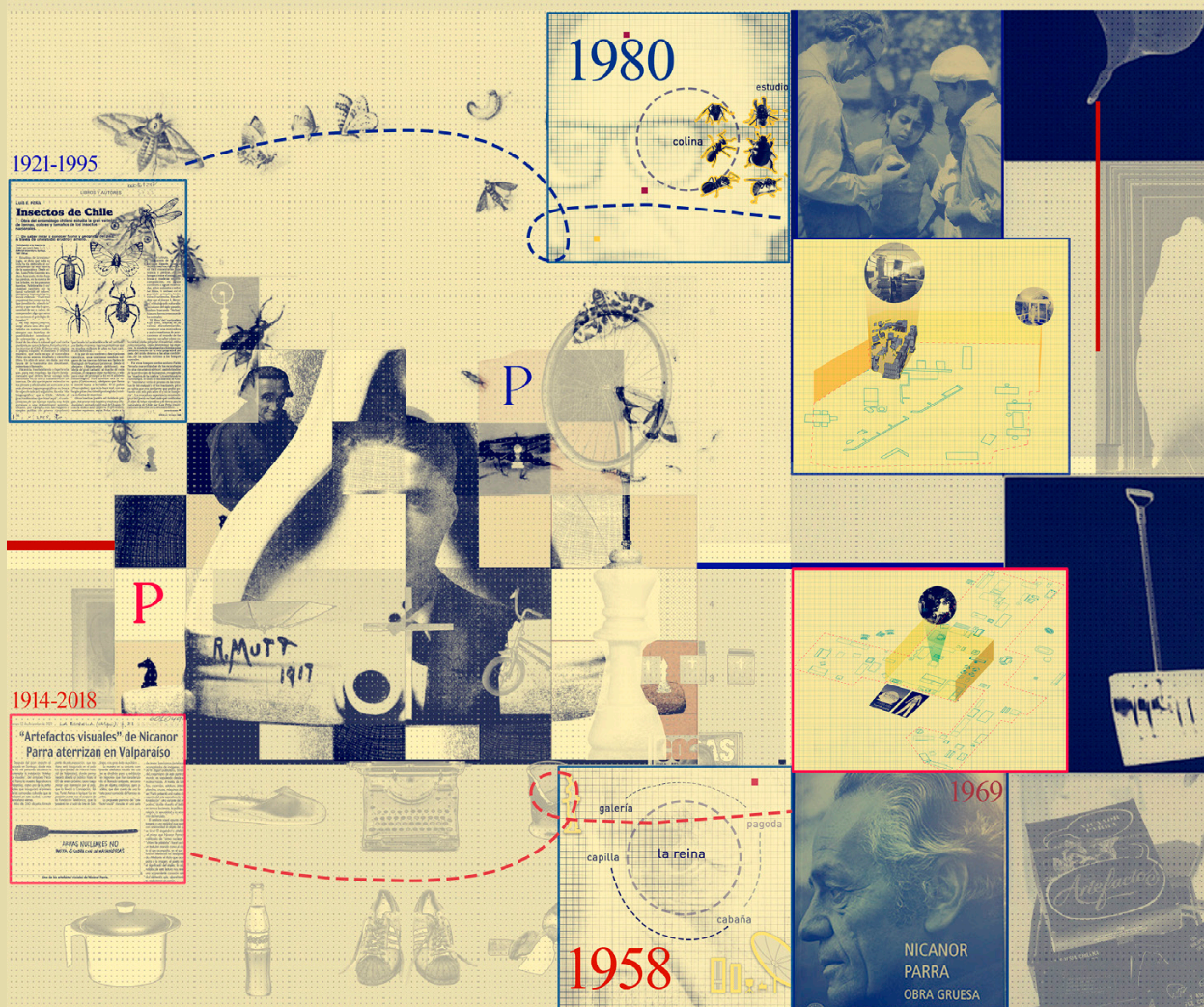
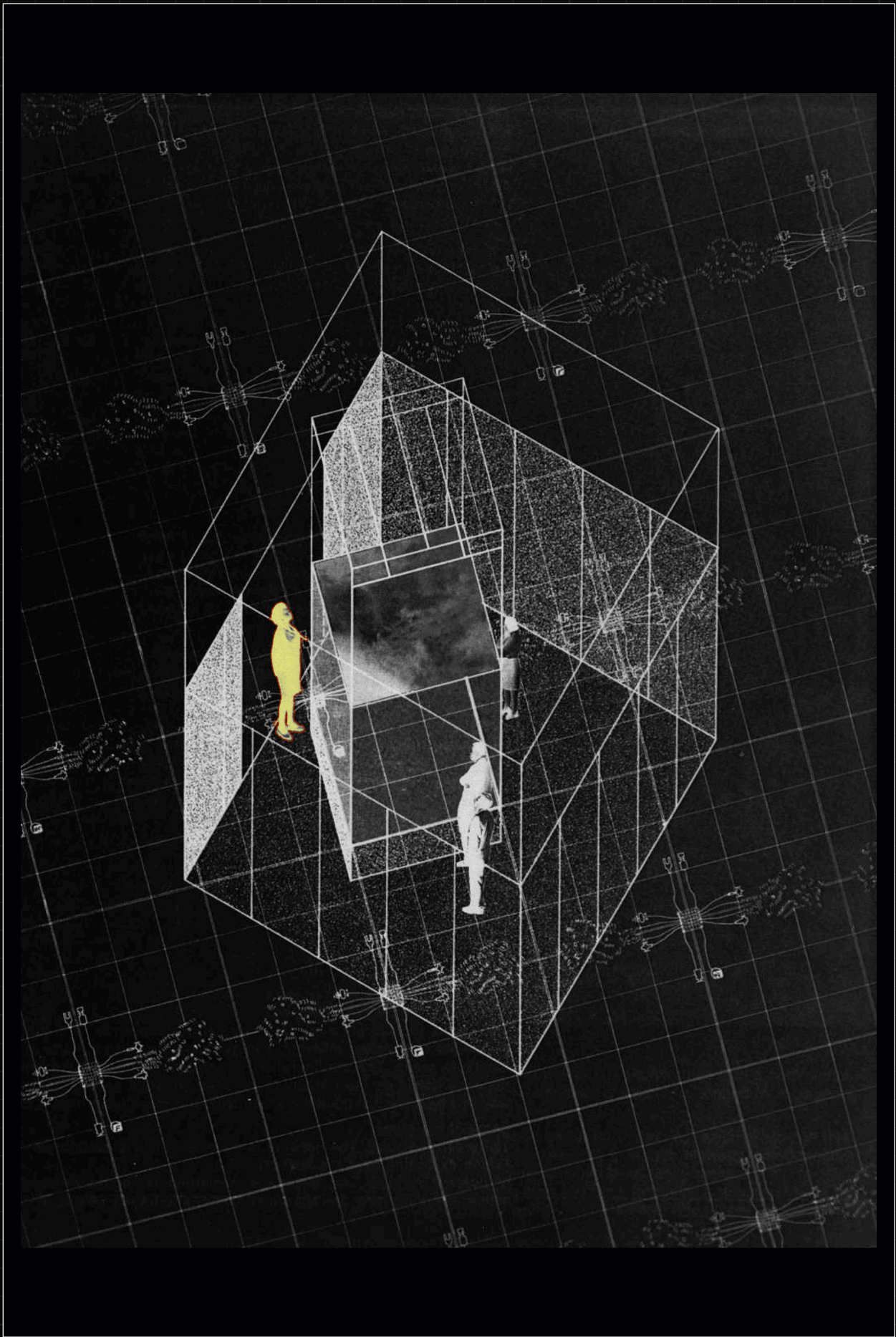


Fig. 38 Collage nexo **Nicanor Parra - Marcel Duchamp**
Luis Peña - Juan Ignacio Molina
Fuente: Elaboración propia.



EJERCICIO PROYECTUAL



Fig. 39 Referentes iniciales
Retratos vacíos, sustracción de objetos.
Arriba. **San Jerónimo en su estudio**, Antonello da Messina (1474-1475)
Abajo. **El anuncio a Santa Ana**, Giotto di Bondone (1305).

MÉTODO PROYECTUAL

EP1 Anacronías contenidas: herramientas y memoria

El proyecto emerge de una propuesta curatorial entre herramientas de trabajo y objetos de memoria (fig. 40). A partir de la clasificación funcional de cada herramienta se construyó un atlas de acciones genéricas y sus respectivas dimensiones relacionadas al orden propuesto por el museólogo Samuel Quiccheberg, *Ars Mecchanicae*⁵³. El resultado es posible definirlo dentro de lo que se conoce como “gabinete de maravillas”, unidad expositiva de colecciones diversas que posee tres alcances: histórico, sensorial (visual-táctil) y artístico de un personaje a caracterizar, un custodio próximo que permita compartir sus herramientas manuales - eléctricas, las que realizan diversas labores como corte, pulido, afloje y perforación sobre un material e ilustraron la técnica de una época.

Para ello, en primera instancia se indaga en la escala de la instalación a partir de la visita a galerías, muestras locales y museos en Santiago - Concepción (véase fig. 41) con el fin de revisar los medios expositivos ya sea en dimensión, contenido y estabilidad. El proyecto tiene un carácter experimental que exhibe como “continente” y “contenido” del mismo en la correspondencia de un espacio mayor, considerando su eventual crecimiento modular. De este modo, se difuminan los límites de arquitectura como marco y soporte, siendo parte de la exhibición e instalación. La construcción del módulo fue desarrollada en base a piezas ensambladas y tableros de madera, a partir de su dimensión estándar se establecen las medidas interiores, permitiendo un recorrido céntrico en el que se pueden percibir las acciones:

- **ABATIR**, inclinar, bajar | MESA
- **ABRIR**, descubrir, destapar | CAJÓN
- **COLGAR**, suspender, encasquetar | PANEL
- **MOVER**, desplazar, mudar | ESTANTE
- **SUSTRAER**, quitar, tomar | BANCO

De esta manera, se compone una triada entre lo efímero de la exposición, lo permanente de la arquitectura y la singularidad de los objetos, son estos últimos elementos los que definen la operación proyectual como recontextualización del objeto de trabajo al objeto de exposición.

El objetivo final responde a tres variables: orden, utilidad y repetición, cuyo resultado permite la agrupación, exposición y la construcción de un espacio vinculado a la memoria.

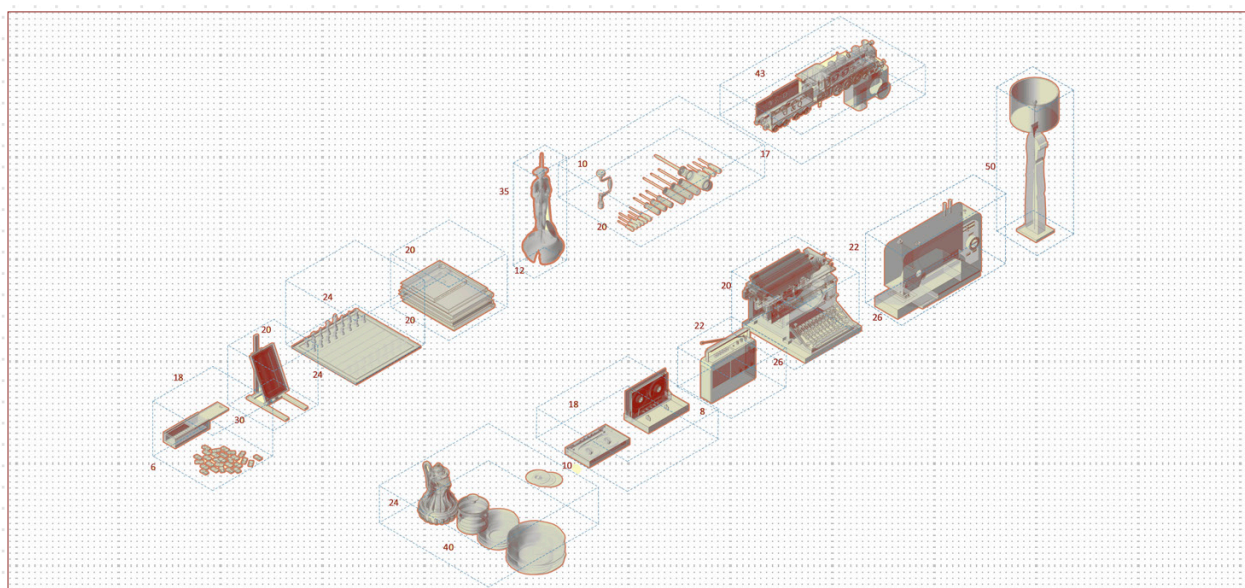


Fig. 40 Levantamiento objetos de colección (herramientas - memoria)

⁵³ QUICCHEBERG, Samuel. *The First Treatise on Museums: Samuel Quiccheberg's Inscriptiones*, 1565. Trad. Mark A. Meadow y Bruce Robertson. Los Angeles: Getty Research Institute, 2013. ISBN 1606061496.



Fig. 41 A) Micro-Museo "Remover la memoria", 2023. Festival Internacional de Danza Contemporánea.
Lugar: Artistas del Acero. Concepción, Chile
B) Gabinete Fernando Pérez Oyarzun, 2023. Exposición Día del Patrimonio.
Lugar: Campus Lo Contador, UC. Santiago, Chile
C) Gabinete Gabriela Mistral, 2023. Exposición Día del Patrimonio.
Lugar: Museo de Bellas Artes. Santiago, Chile

SELECCIONES DEL READER'S DIGEST

do que tenía en la cadera, los pies y una mano.

Esa noche, Sherry pidió ver a Clayburn. No recordaba casi nada del accidente, pero le habían contado del heroísmo de su amigo. Ella tomó su mano grande y callosa, se la colocó sobre la mejilla, y le dijo, llorando: "¡Gracias, Clayburn, gracias! Vamos a tener todos una maravillosa Navidad".

El 23 de diciembre, después de dos operaciones, Sherry regresó con su familia. Aunque había perdido la

La noticia sobre el heroísmo de Clayburn cundió de inmediato. El gobierno del estado distinguió al granjero con un reconocimiento especial; el Consejo de Seguridad en Granjas y Ranchos de Texas le confirió el Premio al Heroísmo en el Campo. Y en diciembre de 1986 se anunció que se otorgaría a Clayburn Marsh la prestigiosa Medalla Carnegie, por arriesgar la vida para salvar a Sherry.

Tiempo después, durante una sencilla comida privada, la joven volvió a conocerlo, su agradecimiento a las fundaciones que lo Sherry por sus ojos lloraba, y nos

¿Pueden explicarse las coincidencias pasmosas por la ley de probabilidades, o actúan en el universo ciertas fuerzas misteriosas?



Coincidencias "imposibles"

POR RICHARD BLODGETT

HACE ALGUNOS años, cuando George Bryson, un hombre de negocios de Connecticut, recorría el sur de Estados Unidos en tren, decidió inesperadamente ba

jar en Louisville, Kentucky. No tenía ninguna prisa, y tampoco había estado antes en la ciudad. Tras registrarse en el Hotel Brown, se le asignó la habitación 307. Momen-

72

73

El asunto es no dejar para mañana lo que ayer dejó para hoy.
—Aldo Cammarota, en *La Opinión* (Los Ángeles, Estados Unidos)

Fig. 42 Personaje a caracterizar
H.O.M., 82 años. Maquinista Ferrocarriles del Sur



Fig. 43 Registro fotográfico objetos
(herramientas, máquinas, retratos, juegos)



Fig. 44 Herramientas - Memoria
AC CORTAR, MEDIR, AFLOJAR, SUSTRAR, UNIR

COORDINAR



ESCUCHAR



AFLOJAR



TOCAR

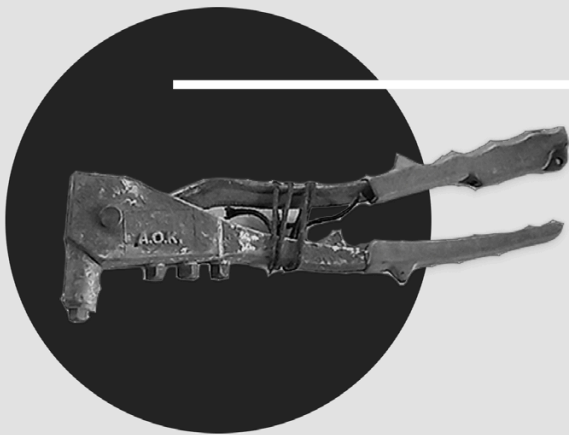
Fig. 45 Herramientas - Memoria
AC COORDINAR, ESCUCHAR, AFLOJAR, TOCAR



ALICATE CAIMAN
CURVO 10"

acción **A**FLOJAR

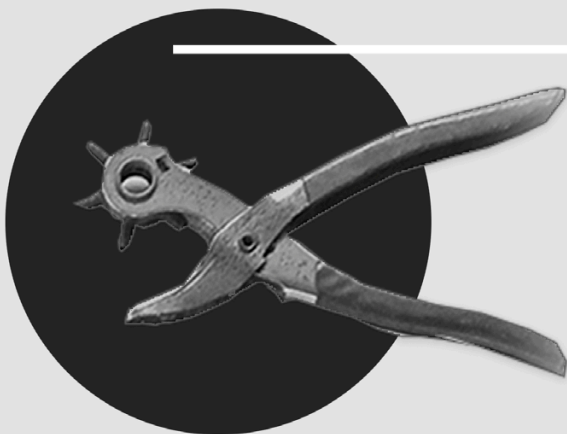
Ésta es la principal característica de la pinza de presión de Tramontina que ayuda en la fijación de piezas que se van a **cortar, lijar o soldar**



REMACHADORA A.O.K

acción **U**NIR

Su uso se destina principalmente a la unión de dos piezas, que van a quedar fijas, mediante un **remache** determinado que decidiremos según el espesor del material que unamos.



ALICATE SACABOCADO

acción **P**ERFORAR

Se trata de un instrumento de metal que tiene una boca hueca y unos bordes cortantes y que sirve para hacer agujeros en diferentes materiales. De hecho, sirve tanto para metal, como para cuero, cartón u otras superficies.

Fig. 46 Composición glosario.
Identificación de herramientas y funciones

EP1 Gabinete de maravillas Espectro herramientas y objetos de colección

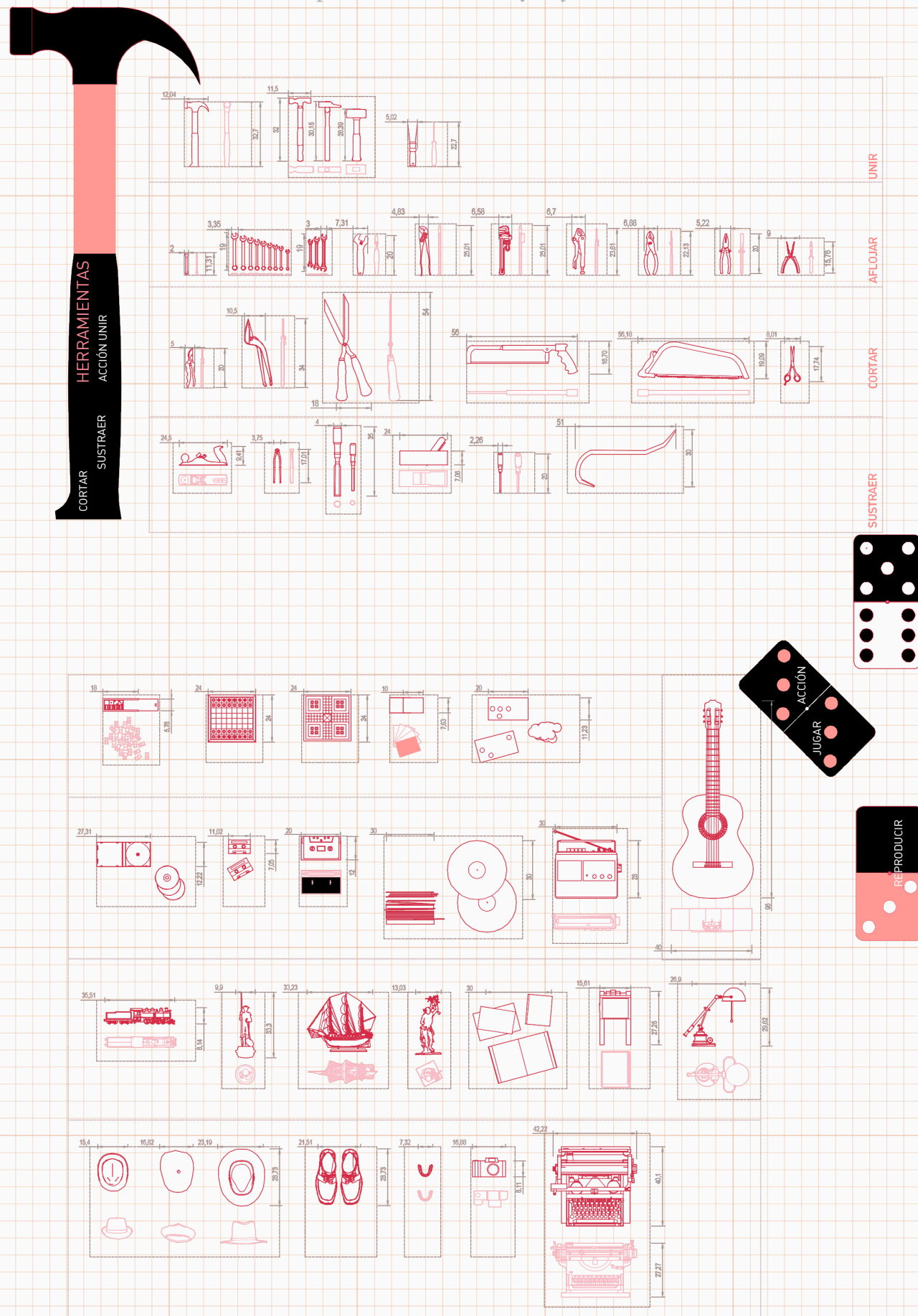


Fig. 48 Redibujo **objetos de colección.**
Dimensiones y acciones predominantes

DESARROLLO PROYECTUAL

A continuación, se expondrá el desarrollo proyectual de la reinterpretación del gabinete de maravillas; Anacronías contenidas: herramientas y memoria.
Para comprender su articulación y construcción se elaboraron dos modelos a escala 1:15 - 1:1.

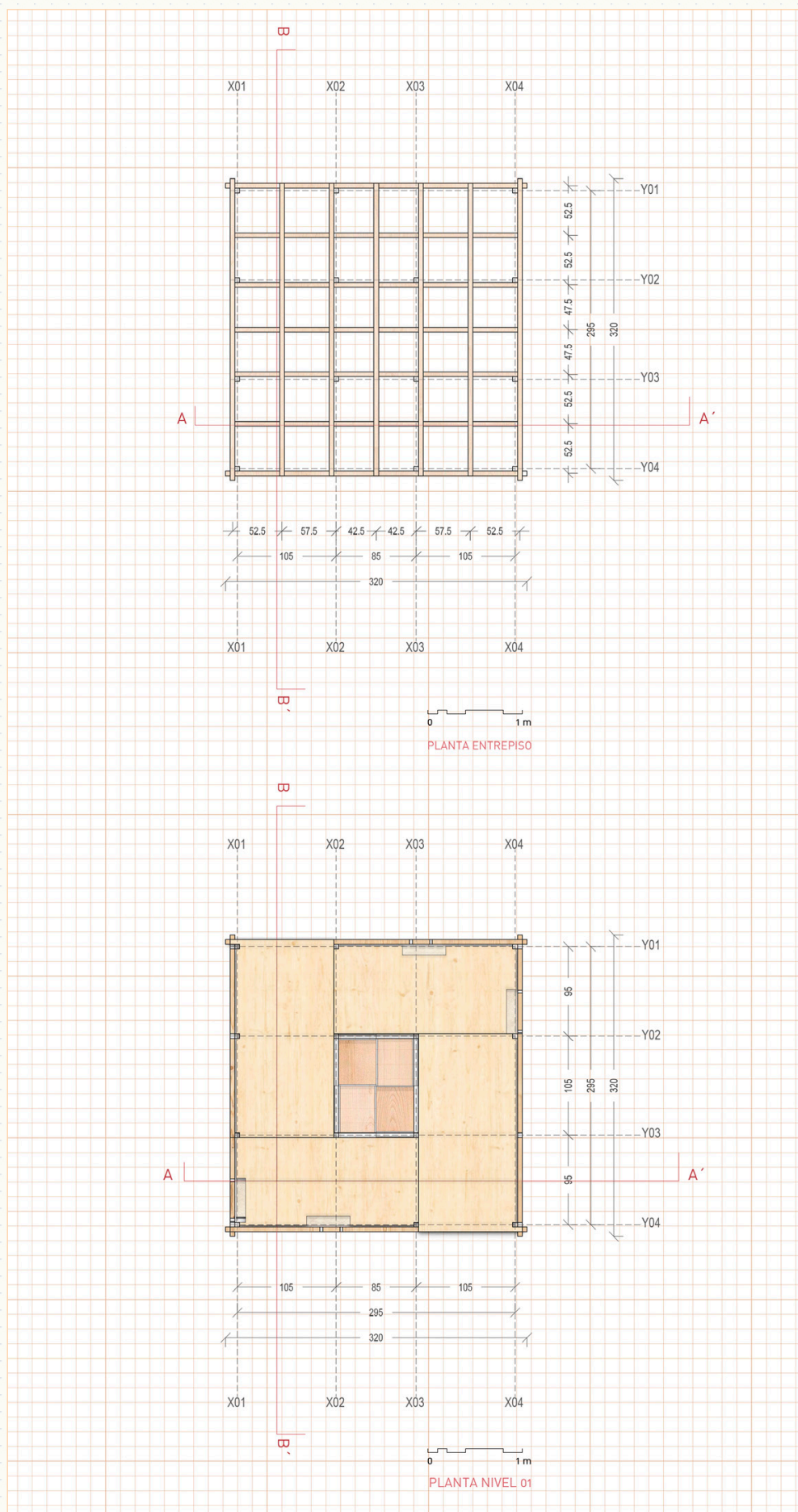


Fig. 49 Planta entrepiso - Nivel 1
Dimensión standard 3.20m

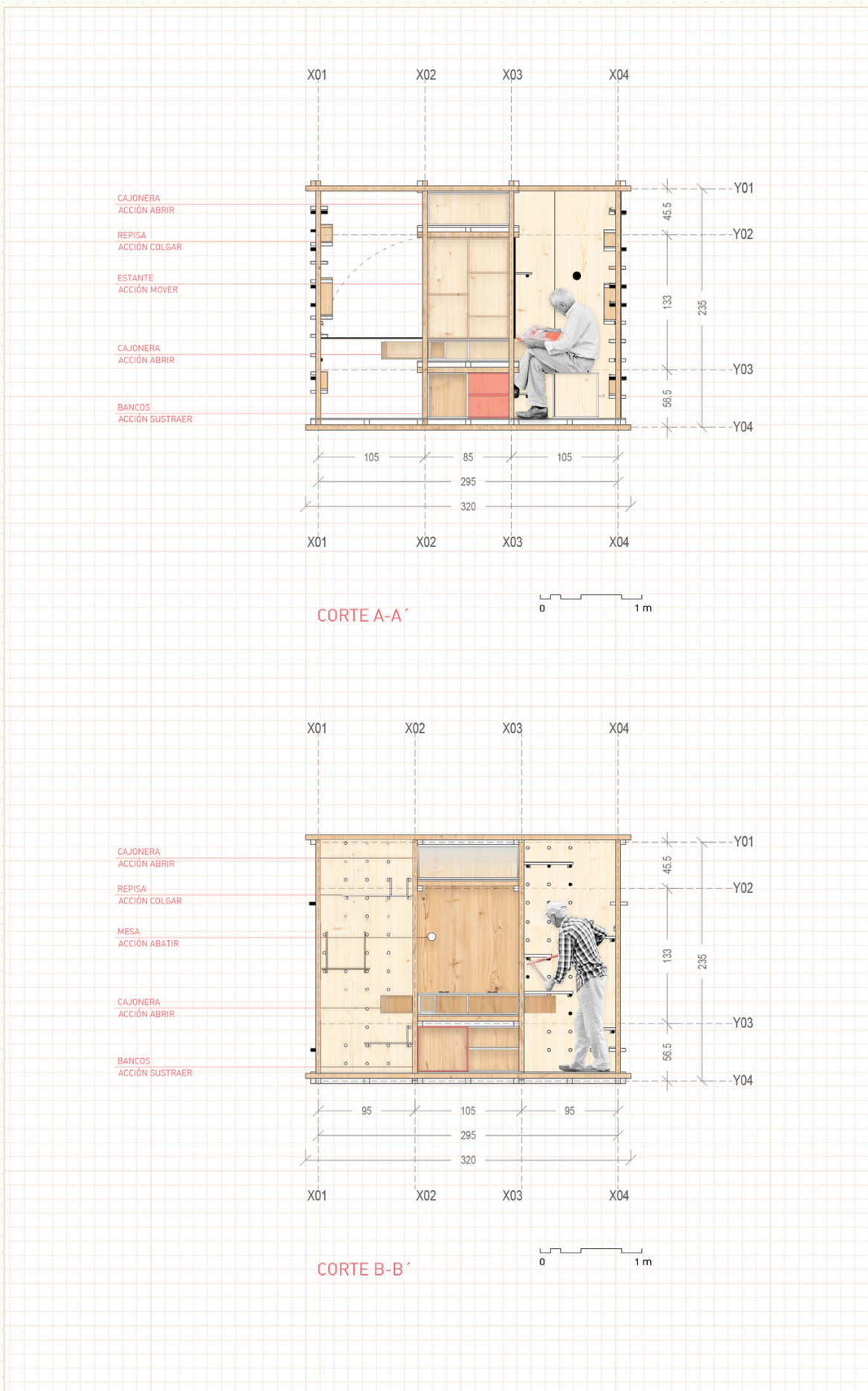


Fig. 50 Cortes A-A' + B-B'

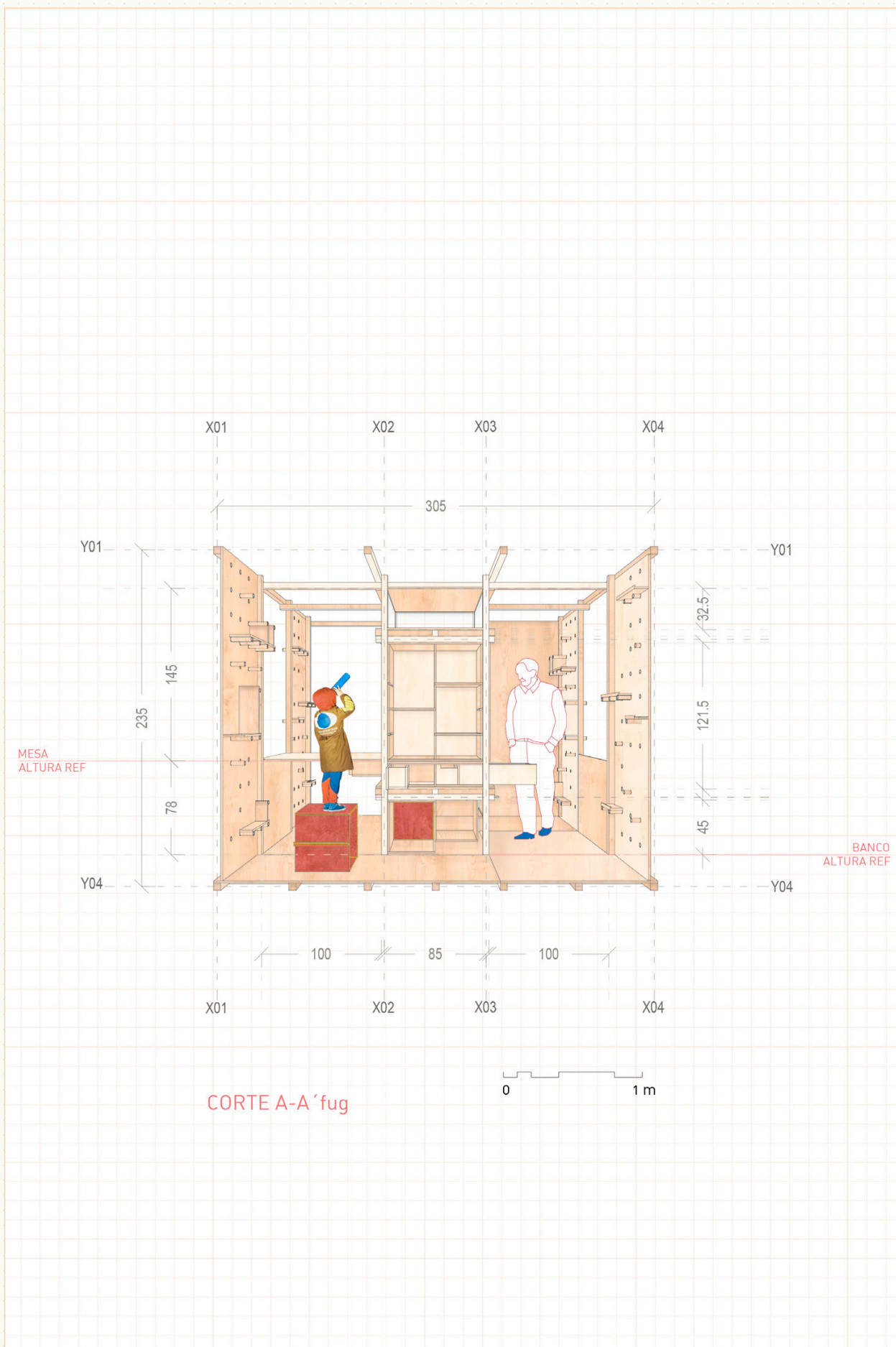


Fig. 51 Corte A-A' fugado

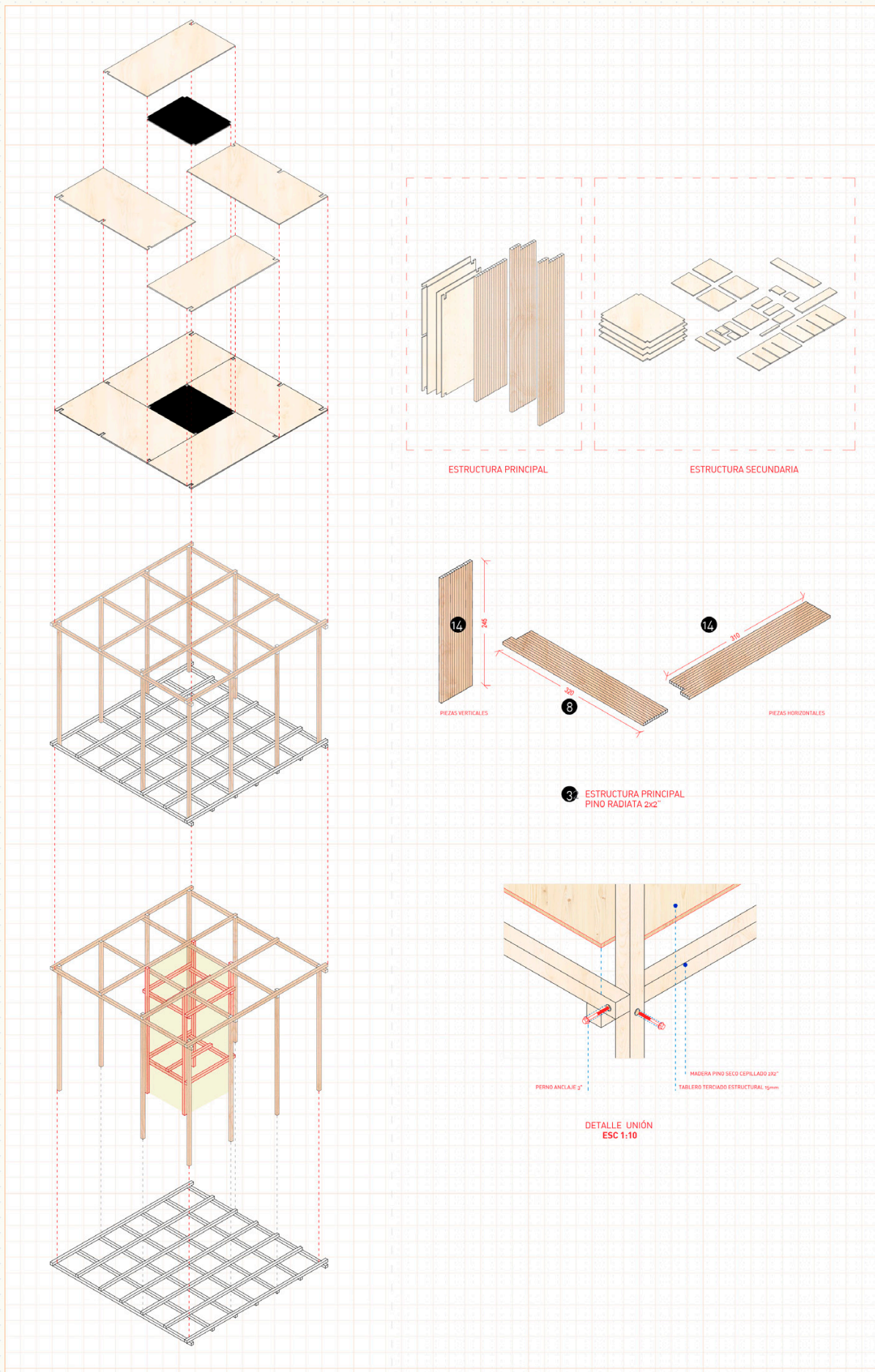


Fig. 52 Despiece estructura principal
Piezas de madera 2x2'', pino seco cepillado - Terciado estructural 15mm

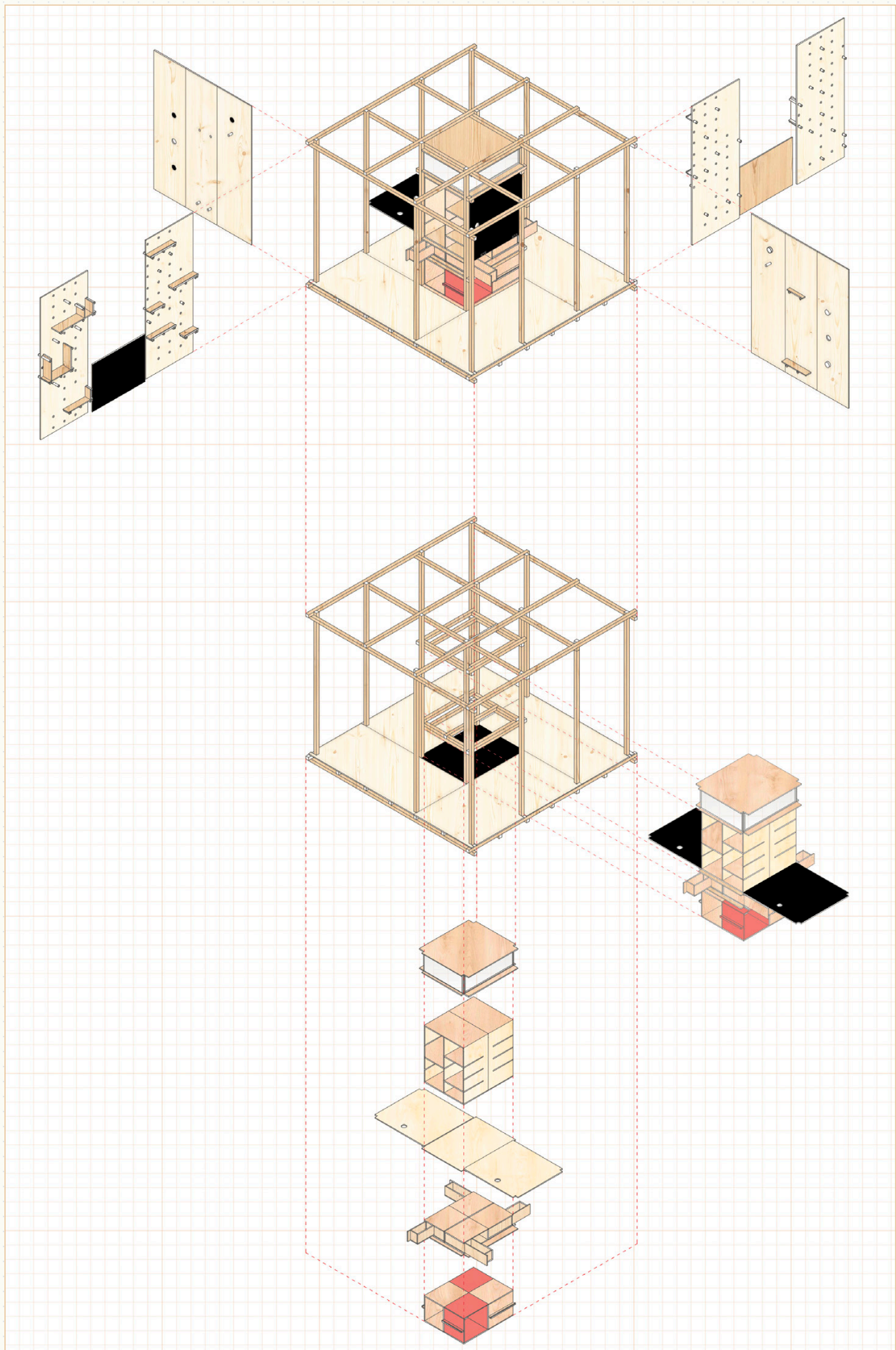


Fig. 53 Isométrica
Composición elementos secundarios - posibilidad extracción módulo

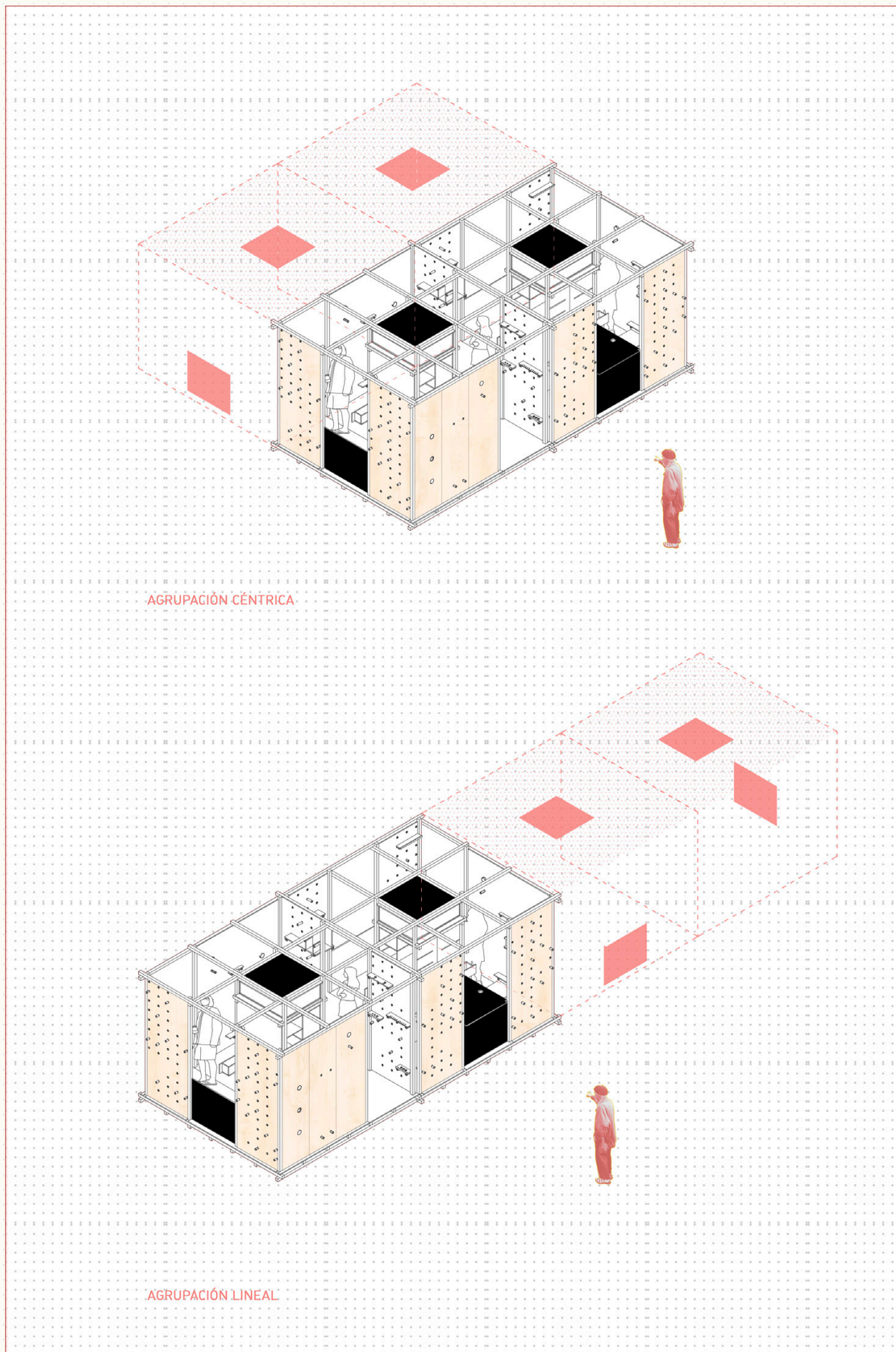


Fig. 55 Posibilidades de agrupación módulo.
Variación céntrica - lineal



Fig. 56 Imágenes referenciales del módulo



Fig. 57 Proceso maqueta escala 1:15

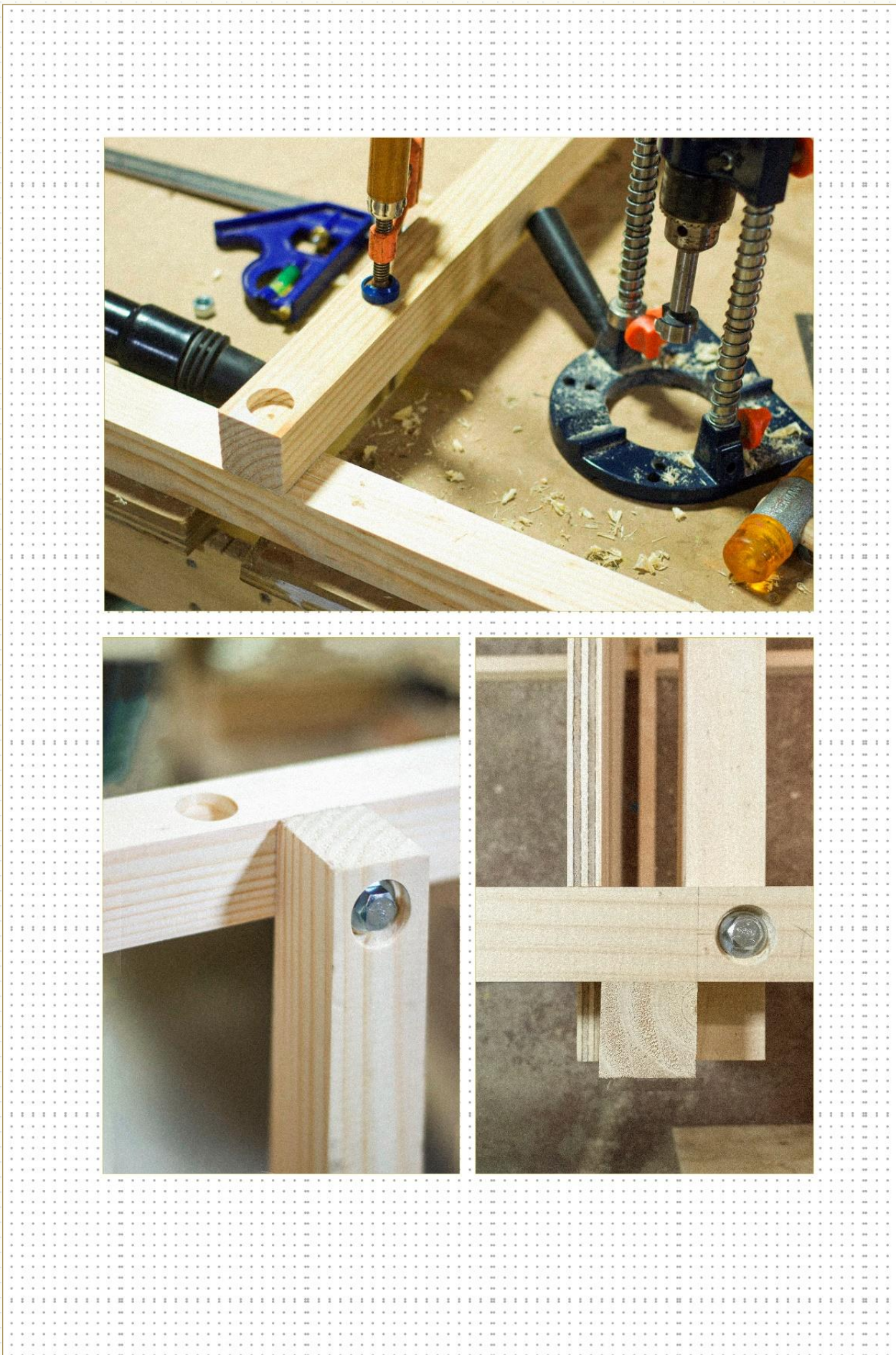


Fig. 58 Fotografías del proceso constructivo, modelo a escala 1:1

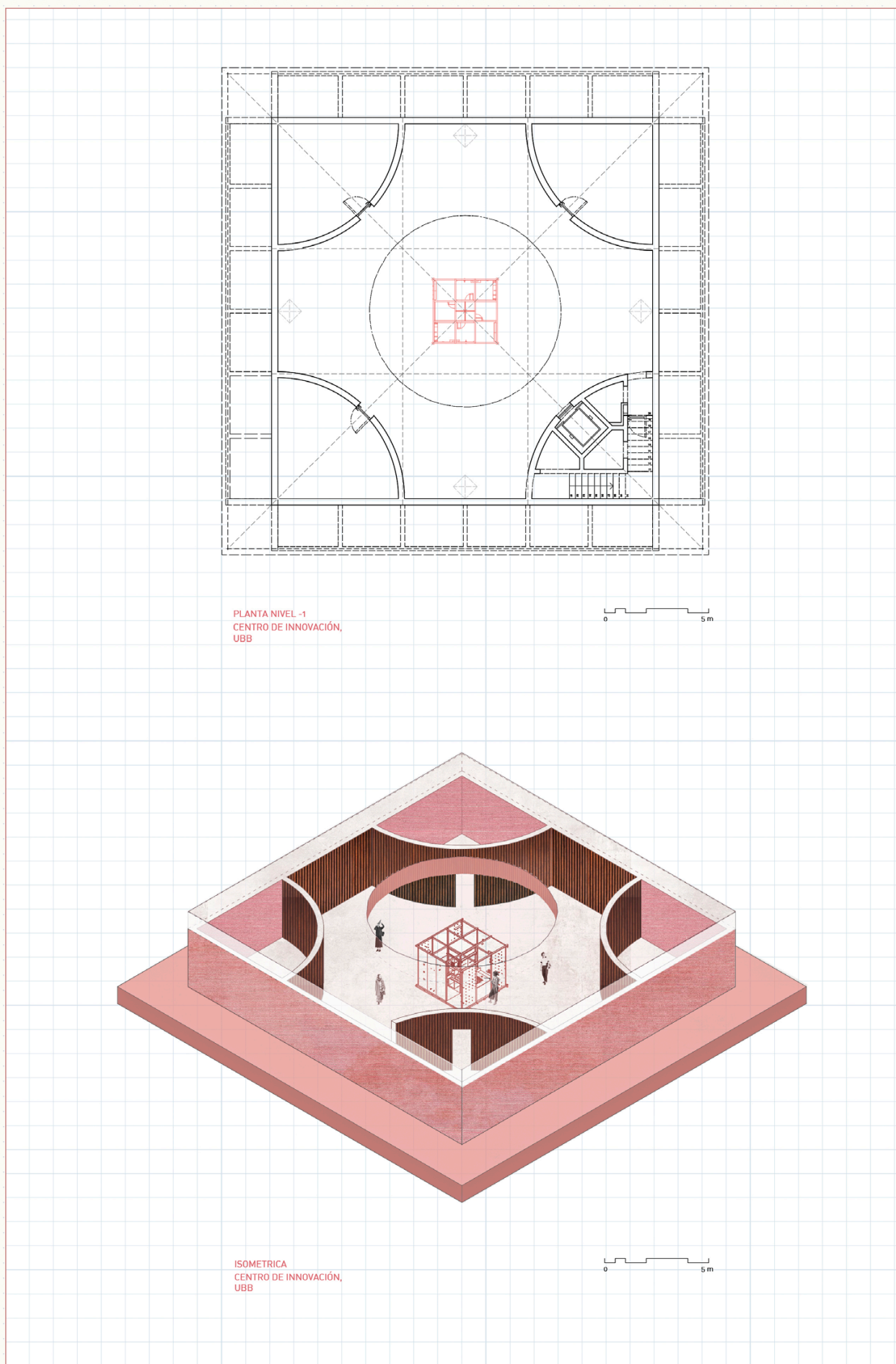


Fig. 59 Montaje temporal
Centro de Innovación, UBB



Fig. 60 Montaje escala 1:1
Fachadas frontal - posterior



Fig. 61 Montaje escala 1:1
Distribución herramientas



Fig. 62 Montaje escala 1:1
Vista superior

CONCLUSIONES

Realizada la investigación se verifica la hipótesis planteada al inicio del documento, el habitar retoma la idea tradicional de vivienda, pero puede ofrecer una nueva tipología de exhibición, mostrando tensión entre la naturaleza de la casa y el museo, porque los objetos armonizan el espacio doméstico considerando las variables: orden, repetición y utilidad. Las viviendas tomadas como casos, específicamente la de Nicanor Parra infringe la relación entendiendo el museo disfrazado de casa. Mientras que en la de Luis Peña se pretende convertir la casa en un museo. Si bien los personajes poseen diferencias en cuanto al modo de organización y sus componentes domésticos, existen analogías gravitantes en cuanto a la dimensión constructiva de su habitar desde la **auto-construcción**. Este producir surge desde la economía y el trabajo experimental: libertad, frente a la aproximación directa de la obra y la creación de un imaginario coherente, desde el pensamiento analítico-artístico de sus moradores.

En ambos ejemplos el componente particular; el artefacto doméstico, es utilizado tanto para la comprensión semántica de la obra (caso Parra) como para la función educativa y formativa de un estudio científico (caso Peña). La vinculación íntima de los **héroes** culturales con el visitante motiva el impulso de la proyección del yo en su grado fenomenológico.

Por otro lado, el ejercicio proyectual pretende explorar en la reinterpretación del gabinete de maravillas a través del proceso de diseño y la elección de un **orden museográfico** señalado anteriormente, permitiendo así identificar la relación entre **objeto - sujeto - espacio**. En ella, el espacio y la escala emergen como elementos articuladores de comunicación objetual y el sujeto como receptor de las dinámicas de uso, para este caso de herramientas manuales, las que a pesar de su longevidad albergan la mecánica y la técnica de una época.

El método proyectual aplicado destiló varios ejes temáticos; en primera instancia, **el uso y selección de elementos constructivos** permitieron generar uniones bidireccionales en madera. En segunda instancia, la acción curatorial de redibujo, clasificación y orden de elementos acompañó todo el proceso de montaje y exhibición. Además, el programa transversal configuró un recorrido céntrico, de doble exposición tanto en fachada como en su interior.

El carácter experimental del proyecto permitió pesquisar en las estrategias espaciales como la distribución flexible (movimiento y recambio), organización temática y la interacción con los objetos. Estas estrategias buscan establecer una conexión emocional entre los visitantes y la exposición, como catalizadores de una memoria anacrónica.

Finalmente, es posible afirmar que la investigación amplía la visión en torno de la personificación del habitar de los objetos que allí se encuentran, todo ellos en función del carácter constructivo, la concepción de la casa-museo y los gabinetes de maravillas.



ANEXOS

“Entrevista al arquitecto Emilio de la Cerda y su relación con Nicanor Parra”
Quite the Opposite
[Transcripción audio]

Bárbara Sáez (BS): En la revista *Manuscritos* (grupo Parra, Kay, Lihn, Jodorowsky, entre otros.) en la edición de 1975, Nicanor ilustra “La columna transparente, proyecto homenaje a Marcel Duchamp”, **¿Se podría considerar a Parra como exponente del dadaísmo latinoamericano?**

Emilio de la Cerda (ELD): Yo no diría que Parra era un dadaísta, pero muchos autores podrán discutir esa denominación para hablar del yo creo que tenía influencias de Duchamp y del dadaísmo sin ninguna duda de hecho el mismo lo declaraba así, pero de ahí a señalar una relación dadaísta yo creo que no, recuerda que él decía, en unos de los artefactos decía que el simplemente rompe con todo como que a él le gustaba entenderse así, no someterse a una filiación como de una vanguardia determinada.

BS: Estuve revisando la investigación que hicieron en el taller de arquitectura *Quite the Opposite* y cuando visité la casa una de las cosas que me pareció interesante, [...] fue la intersección con los vanos quizás este nuevo uso de romper el muro, utilizar distintos tipos de vanos, distintos tipos de aberturas. Sobre eso, **¿Que estrategias espaciales podría identificar usted que permitirían conectar lo singular del habitar de Nicanor y esta especie de acumulación semántica?**

ELD: No recuerdo bien si Parra se refería a Einstein o a Newton, la física tiene una relatividad restringida, y la relatividad restringida hablada de la energía contenida en los objetos ósea el objeto no se atenía a las condiciones de estar en movimiento por estar detenido, sino que tenía una energía potencial intrínseca incluso cuando estaba detenida, es un concepto que tiene la física que Parra explica [...] A partir de ese concepto físico de una cuestión, el cruce de la dimensión científica y la poética. Él tenía una conciencia de las casas como lugares muy especiales unos laboratorios, de no te diría arquitectura, porque el mismo lo decía arquitectura le parecía una palabra demasiado grande, pero sí constructor o albañil, él se refería a sí mismo como albañil y en el caso de La Reina eso es clarísimo. Esta la casa tiene movimientos de tierra, un terreno en pendiente, ese movimiento de tierra él lo explica diciendo que el mueve una cosa para generar un efecto en otro lado, es decir no es gratuito y eso tiene que ver con la lógica del ecologismo de que nada se pierda todo se reutilice y ese proyecto un poco por necesidad y poco después, por transformar eso en una virtud él parte construyendo unas casas del *Hogar de Cristo*, las que llama; **la cabaña, primer módulo de residencias**, la capilla y después que van creciendo le va demoliendo las piezas interiores [...] y se transforma en un proyecto incremental por agregación. [...] A nosotros nos parecía que tenía mucho sentido, **Alison y Peter Smithson** cuando hablan del orden conglomerado como lógica de diseño que tiene algo que ver con las discusiones del *Mat Building* que proponía el grupo en cuanto a sistemas abiertos, no estoy diciendo que Parra tuviera algo de este concepto para nada, pero sí que responde a la lógica del orden conglomerado que el caso más emblemático e incluso plásticamente yo lo encuentro más similares es la *Witch House* de Smithson en relación a lo que hace con esa casa pre existente de piedra.

BS: Entendiendo además la configuración de la casa construida con objetos de demolición. **¿Qué rol cumple la cabaña como primer fragmento estructural reconocido como casi el corazón de la casa que articula todos los puntos como un enclave inicial?**

ELC: La casa era como un *Hogar de Cristo*, era una mediagua que él instaló a partir del año 1954 [...] Se compró ese terreno esto es importante, Parra siempre se ubica y eso él lo comenta como en las **periferias**, no se instala en el centro le gusta estar como a medio camino, el mencionaba eso en relación a su traslado a Chillán cuando era niño.

En Santiago, elige la Reina (Violeta Parra se sitúa cerca) **él se va como al borde de la ciudad, no está en el núcleo**, como que mira de lejos desde arriba y en las Cruces algo parecido. Él habla de este balneario un poco decadente después del terremoto del 85'; parecido en la Isla Negra, ese terreno de Neruda, él va, se instala como en los bosques de eucalipto como es escondido, siempre esta esa cuestión de ambigüedad de donde ubicarse que es como en los lindes.

A partir de esa unidad la va transformando adaptando. A fines de los 80' empieza este juego de demoliciones y ampliaciones no se sabe bien cuando comienza es algo que se podría averiguar, porque le construí la chimenea de piedra, que era un elemento muy digno, señorial y al mismo tiempo como ridículo tener una chimenea de piedra en una mediagua, era bien absurdo todo; tenía esa cosa ambigua, divertida, media provocadora, de reciclaje y de la lógica como táctica del uso de cosas que ya existían. Yo eso lo reitero, en el fondo esta esa idea que él no diseñaba solamente las ventanas de la casa ni las puertas, no hay diseño, hay como collage. Es una **casa collage** donde se juntan materiales y cosas de otros lados y eso es muy consciente; no sólo por una cuestión de costos, es muy consciente en términos simbólicos, en términos de **apropiación de otros imaginarios**.

BS: Entendiendo esta construcción visual, el registro de museo cataloga estas casas como categoría de casa de artista. **¿Cómo este lugar de experimentación literaria sirve para el patrimonio cultural latinoamericano?**

ELC: En 2017 Parra vio que su casa en la Reina estaba muy dañada, [...] él le pidió a Colombina y a Tololo (Cristóbal Ugarte) que se hicieran cargo de recuperar la casa y ahí ellos me contactaron para la declaratoria de **Monumento Nacional** [...] Para nosotros la pregunta fue, ¿Cuál es el valor aparte de ser el lugar donde Parra vivió?, hay otros valores que son aparte de lo histórico que tienen que ver con dimensiones que son propia de la obra. Nosotros planteábamos en el caso de la Reina y las Cruces que eran parte de su poética, por la manera de absorber objetos de otro lado y de esa perspectiva es una casa o un caso que enriquece la noción que se tiene sobre las casas de artistas, muchas veces éstas son el lugar donde la obra se produjo, el autor vivió sí, pero además pensar o ampliar esa noción a que la casa misma es parte de la obra de un autor en este caso es parte del **proyecto antipoético**, especialmente reitero la Reina que es muy clara en eso, parece como de enorme riqueza; hay casas de autores de distinto tipo, muy fantásticas la clásica de John Soane, Óscar Niemeyer, que algunas veces fueron hechas por ellos que reflejan la vida del autor que son parte de la obra y ahí es que nosotros creemos que las casas de Parra se insertan en esa tradición obviamente pero además la enriquecen.



“Entrevista al arquitecto Cristóbal Ugarte y su relación con Nicanor Parra”
[Transcripción audio]

BS: La Cabaña se puede entender como la primera instalación, donde produjo *Obra gruesa y Trabajos Prácticos*. ¿Nicanor Parra fue consciente de estas ampliaciones, de estos nuevos fragmentos que reconocen a **la cabaña como el corazón de la casa**?

Cristóbal Ugarte (CU): Es el corazón de la casa porque era lo primero, donde estaba la cocina y los servicios. De aquí fue irradiando a lo que fue el ala de dormitorios, la biblioteca, el estar y la pagoda.

BS: ¿Identificas dentro de la casa alguna lógica de colección o tipología de exhibición?

CU: No es colección, sabe que Neruda era coleccionista y que Parra era lo opuesto, eso está en la literatura. Más bien esto es mercado persa, una acumulación. Son objetos que llegan aleatoriamente y no se discrimina, en la colección es una acción de discriminar objetos y seleccionar algunos, pero aquí no hay discriminación. Al ver la obra de él, se pueden distinguir que son objetos de cualquier índole, cotidianos [...] no hay conexión ahí. La respuesta es mercado persa, el arte de la demolición, ésta misma casa está hecha de trozos de demolición, de la basura prácticamente. Cosas que se demolieron y se volvieron a armar de los escombros [...] Muchas partes de la casa están construidas por distintas personas de la familia y artistas. La pirca es de Roberto, la terraza la hizo Ronald Kay, hay objetos de Vicente Huidobro como la tina y las ventanas, guitarras de Violeta. [...] La casa tiene algo de espontáneo, si necesita una ventana se hace, por eso que la casa es como un laberinto por las sucesiones. La *Pagoda*, por ejemplo, tiene un balcón en 360, la estructura la vió en la comunidad ecológica y quiso replicarla. De esta manera, la casa se ve irregular, con escalas, distintos tipos de pavimento. Por eso que Nicanor no se identificaba con las definiciones (respecto de la colección), y desconfiaba de los discursos. Era una negación, pero al mismo tiempo una incorporación a todo, aquí pasa eso no hay nada que no esté discriminado, pero tampoco se adscribe a algo, a ningún estilo o movimiento.

BS: ¿Este comportamiento de añadir o incorporar se repite en sus otras casas?

CU: No en todas, porque hay casas que las compró construidas. Tanto en ésta como en Isla Negra, se hicieron ampliaciones, las otras tres ya estaban consolidadas. Esta fue su primera casa donde él fue propietario, y en la que más tiempo alcanzó a vivir y fue la que más intervino impulsado también por su hija Francisca, [...] ella lo impulsó a ir a las demoliciones, él captó eso y le gustó. Así como ella, también estuvo Kim Cordua que hizo la *Pagoda*, un tal Acevedo hizo los dormitorios y entre medio de los arquitectos para conectar las casas era la obra de él con Francisca, en realidad ningún arquitecto quería adherirse a otro.



ANEXOS

“Entrevista al entomólogo Alfredo Ugarte y su relación con Luis Peña”
[Transcripción correo electrónico]

BS: De acuerdo a lo que usted conoce de la casa, en su versión original o en la actualidad. ¿Cuál es la organización espacial de lo doméstico y lo científico en la casa? ¿De qué manera conviven estas dos funciones?

Alfredo Ugarte (AU): El arquitecto Miguel Eyquem estudió los movimientos diarios y los tiempos en que Luis Peña estaba en su casa (la casa anterior era tradicional y adaptada por Luis Peña, ubicada en Martín de Zamora, Las Condes), Miguel por muchos meses estudio los espacios que requería Luis. Los tiempos que viajaba, las necesidades personales y todo lo relacionado con su persona, las cantidades de visitas que recibía, los tiempos dedicados al trabajo, las luces que necesitaba, las temperaturas que necesitaba, las bodegas para guardar los equipos que usaba en los viajes, etc. Lo doméstico está circunscrito solo a las piezas y cocina, ya que Luis Peña era soltero y no tenía hijos. Lo científico está organizado en la parte de la casa que llamamos "laboratorio" y el escritorio de Luis Peña, en el laboratorio es donde están los insectos, frascos, químicos, etc. O sea, todo lo relacionado con el trabajo científico que realizaba Luis Peña y sus ayudantes. El escritorio contiene la biblioteca, colecciones y computadores donde se elaboran los informes que resultan del trabajo en el laboratorio.

BS: ¿Se identifican lógicas de colección en la casa? (considerando algún tipo de orden o jerarquía)

AU: Sí, hay colecciones importantes y una buena biblioteca científica relacionada con la entomología.

BS: ¿La investigación educativa en la casa de Peña se relaciona a una taxonomía propia de un coleccionista?

AU: Si, pero creo que Peña era mucho más que un simple "coleccionista", ya que sus colecciones originaban importantes publicaciones, documentales y trabajos de todo tipo relacionados con las áreas científicas y divulgativas.

BS: ¿Se puede considerar que la colección está concluida o puede seguir creciendo?

AU: Las colecciones científicas relacionadas con la biología nunca están concluidas, la biología es una ciencia viva y cambia o hay nuevos materiales casi todos los días.

BIBLIOGRAFÍA

AMBASZ, Emilio. *Italy: The New Domestic Landscape, Achievements and Problems of Italian Design*. New York: Museum of Modern Art (MoMA), 1972.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1957 (2011). ISBN 9786071664273

BANHAM, Reyner. *Teoría y diseño en la Primera Era de la Máquina*. España: Ediciones Paidós, 1977. ISBN 84-7509-347-7

BAUDILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI Editores, 1969. ISBN 9682303478

BENJAMIN, Walter. "Eduard Fuchs: Collector and Historian". Durham: *New German Critique* no. 5, 1975. pp. 27-58. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/i221163>

BONET, Juan Manuel. *El surrealismo y sus imágenes*. España: Fundación Cultural MAPFRE Vida, 2002. pp. 187-210. ISBN 84-89455-68-6

CASTÁN, Alberto & SAGASTE, Delia. *De las ánforas al museo. Estudios dedicados a Miguel Beltrán Lloris*. Zaragoza: Institución Fernando el católico, 2015. pp. 251-263. ISBN 978-84-9911-373-9. Disponible en: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/35/21/_ebook.pdf

CIFUENTES-ALDUNATE, Claudio. "Evolución de la relación entre texto e imagen en la poesía chilena: Vicente Huidobro, Nicanor Parra y Juan Luis Martínez". Dinamarca: *Diálogos Latinoamericanos*, 19(27), 2018. pp. 140- 156.

Disponible en: <https://tidsskrift.dk/dialogos/article/view/111653>

Colección Revista Minotaure, 1938. Francia: Gallica, 1932-1939. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15259811?rk=21459;2>

Colección Revista Nuestra Arquitectura, 1939. Argentina: Editorial Contemporánea S.R.L., 1929-1986. pp. 46-50.

Disponible en: https://biblioteca.fadu.uba.ar/tiki/tiki-list_file_gallery.php?galleryId=108

COLOMINA, Beatriz. *Doble Exposición, Arquitectura a través del arte*. España: Ediciones Akal, 2006. ISBN 844601629X

Consejo Internacional de Museos (ICOM). París, 2018. Disponible en: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>

COSTA, Lucas. *Chanchullos: Parra antes de las Cruces*. Extractos de entrevistas con Nicanor Parra. Santiago de Chile: Alquimia Ediciones, 2014. ISBN 9789569131318

CRISPIANI, Alejandro. “El coleccionismo y sus variables: Sobre la obra de Smiljan Radic”. Santiago de Chile: *Anales de arquitectura UC*, 2017-2018, p. 42-49. Disponible en: <https://www.analesdearquitecturauc.com/el-coleccionismo-y-sus-variantes-sobre-la-obra-de-smiljan-radic?rq=Crispiani>

DE ARCE, Rodrigo. *Domicilio Urbano*. 2ª ed. Santiago de Chile: Ediciones ARQ, 2012. pp. 157-169. ISBN 978-956-14-1269-9

DE LA CERDA, Emilio. 2018. La exposición de la UC sobre las casas de Nicanor Parra. *La Tercera* [En línea].

Disponible en: <https://www.pressreader.com/chile/la-tercera/20180529/281487867025012>

EYQUEM, Miguel & JOLLY, David. *Hormigón en Obra/ Forma resistente 6.1*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ, 2009. ISBN 978-956-14-1044-2

EYQUEM, Miguel. *El proyecto de la obra: de la gravedad a la levedad*. Valparaíso: Ediciones e[ad], 2016

FILIPOVIC, Elena. “A Museum That is Not”. NY: *E-Flux Journal*, 2009, pp. 4-10. Disponible en: <https://www.e-flux.com/journal/04/68554/a-museum-that-is-not/>

FUZS, Gonzalo. “Austral 1938-1944: lo individual y lo colectivo” [Tesis Doctoral]. Universitat Politècnica de Catalunya: Barcelona, 2012. pp. 95-105. Disponible en: <https://www.tdx.cat/handle/10803/109039#page=1>

FUZS, Gonzalo. “Colaboradores de Le Corbusier No. 1”. Colombia: *Revista de Arquitectura*, 2015. pp.88-91. Disponible en: https://issuu.com/dearq/docs/dearq_14_colaboradoes_de_le_corbusi/79

GARCÍA, María Dolores. “La musealización del espacio doméstico: Casas museo de recreación de ambientes”. Córdova: *Ámbitos* (32), 2014. pp. 77-79. Disponible en: <https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/12909>

GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos: Teoría y obras*. España: Editorial NEREA, 1988. ISBN 8486763045

IMPERATO, Ferrante. *Historia Naturale*. Venecia: *Preflo Combi & La Noù*, 1672. Disponible en: https://archive.org/details/bub_gb_KK-N2zlVJW8C/page/n7

LARRAÍN, Horacio. “Fundo El Portezuelo de Colina, el refugio del científico Luis Peña Guzmán”. Santiago de Chile: Eco-antropología, 2008. Disponible en: <http://eco-antropologia.blogspot.com/2008/10/el-rincn-del-sabio-el-portezuelo-de.html>

LARRAÍN, Horacio. “Luis Peña Guzmán, entomólogo chileno (1921-1995), pionero de la educación ambiental y eximio conservacionista. Algunos testimonios”. Santiago de Chile: Eco-antropología, 2019. Disponible en: <http://eco-antropologia.blogspot.com/2019/02/luis-pena-guzman-entomologo-chileno.html>

LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio*. Barcelona: Editorial Capitán Swing, 1974 (2014). ISBN: 978-84-941690-5-2

LIVNI, Pedro. “Campos compartidos. Diálogos entre arquitectura y arte, Smiljan Radic, 1990-2010”. Santiago de Chile: Tesis de Magíster PUC., 2010. Recuperado de <http://www.fadu.edu.uy/sepep/files/2016/03/Livni-Pedro.pdf>

MORA, Andrés. “Bretón-Cortázar: vida de los objetos”. Colombia: *Hallazgos*, 12(24). 2015, pp. 139-157. DOI:10.15332/s1794-3841.2015.0024.08

PARDO- TOMÁS, José. “La historia natural y el coleccionismo en gabinetes de curiosidades y museos de papel”. España: *Dialnet*, 2018. pp. 65-76. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6931108>

PARODI, Aníbal. “La Casa Pequeña” en: *Puertas adentro, interioridad y espacio doméstico en el siglo XX*. Barcelona: Edicions UPC, 2005, pp. 93-96. Disponible en: https://www.academia.edu/510312/PUERTAS_ADENTRO_Interioridad_y_espacio_dom%C3%A9stico_en_el_siglo_XX

PARRA, Colombina. *Archivo Nicanor Parra 1954-2004*. Santiago: Fundación Nicanor Parra, 2018. pp.21-31. Disponible en: https://btgpactual.cl/wp/wp-content/uploads/2018/12/Nicanor_Parra.pdf

PARRA, Nicanor & PIÑA, Juan Andrés. *Conversaciones con la Poesía Chilena; Nicanor Parra, Eduardo Anguita, Gonzalo Rojas, Enrique Lihn, Oscar Hahn, Raúl Zurita*. Santiago de Chile: Editorial Pehuén, 1990. ISBN 9789568970727

PARRA, Cristóbal. *Parra a la vista*. Santiago de Chile: AIFOS Ediciones, 2014. ISBN 978-956-9515-00-2. Disponible en: https://issuu.com/patrimonioweb/docs/parra_a_la_vista

PÉREZ DE ARCE, Rodrigo. *Domicilio Urbano*. 2ª ed. Santiago de Chile: Ediciones ARQ, 2012. Pág. 157- 167.

PINNA, Giovanni. “Introduction to historic house museums”. USA: Museum International, Unesco. 2001, pp. 4-9. Disponible: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000122975>

PIZZA, Antonio. “En busca de una expresión original y antigua. En: OZENFANT; LE CORBUSIER, Acerca del Purismo. Escritos 1918-1926. Madrid: *El Croquis*, 1992. p. 233-267. ISBN 9788488386069

PUGA, Gonzalo & ALVARADO, Patricio. *La Casa de los Bichos*. Santiago de Chile: Sin más editores, 2010

QUICCHEBERG, Samuel. *The First Treatise on Museums: Samuel Quiccheberg's Inscriptiones, 1565*. Trad. Mark A. Meadow y Bruce Robertson. Los Angeles: Getty Research Institute, 2013. ISBN 1606061496

RADIC, Smiljan. *OBRA GRUSA: Arquitectura Ilustrada*. Santiago de Chile: Ediciones Puro Chile, 2019. ISBN 978-956-9016-12-7

RAMÍREZ, Juan Manuel. *Edificios-cuerpo: cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*. España: Ediciones Siruela, 2004. pp. 69-73. ISBN 42815909. Disponible en: https://books.google.cl/books/about/Edificios_cuerpo.html?id=bFGpHl7f3MoC&redir_esc=y

ROJAS, Miguel. El Abate Molina y su obra. Santiago de Chile: *Anales de la Universidad de Chile* 73(133): 5-24. DOI: <https://doi.org/10.5354/0717-8883.1965.22278>

ROJAS, Waldo. *Cronología del movimiento surrealista: Síntesis comentada*. Santiago de Chile: Ediciones UC, 2011. pp. 10-15. ISBN 9789561412613

SANABRIA, Carlos; VERGARA, Rosenberg. *Encuentros en torno al arte*. Colombia: Fundación Universidad de Bogotá, 2014 pp. 58-60. ISBN 978-958-725-137-1. Disponible en: https://www.utadeo.edu.co/files/node/publication/field_attached_file/pdf/encuentros_en_torno_al_arte-_pag.-web-10-15_0.pdf

SEGADE, Manuel. *Las infinitas especies*. [Acción curatorial]. Ecuador: No Lugar – Arte Contemporáneo, 2013

SOLANO, Rafael. "Refugios". [Tesis doctoral], Facultad de Arquitectura Universidad de la República. Montevideo: Uruguay, 2015. Disponible en: https://issuu.com/rsolanoferrari/docs/refugios_-_rafael_solano
[light?epik=dj0yJnU9eU5XUjk5bmRPNVpReXhhaHk1Vke2Z3VTaUFpU042UDgmcD0wJm49ZlXhyVIVTZINZSIITbTIQMIpPZTB2QSZ0PUFBOUFBR095RkZr](https://issuu.com/rsolanoferrari/docs/refugios_-_rafael_solano?light?epik=dj0yJnU9eU5XUjk5bmRPNVpReXhhaHk1Vke2Z3VTaUFpU042UDgmcD0wJm49ZlXhyVIVTZINZSIITbTIQMIpPZTB2QSZ0PUFBOUFBR095RkZr)

VAN BALGOOY, Max & YOUNG, Linda. Review of Historic House Museums in the United States and the United Kingdom: A History. Berkeley: *The Public Historian* 39(4), 2017. pp. 187-189. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/26421034>

VOBIS, Yasmin. The Client's Revenge. España: Universidad Politecnica de Madrid, *Circus*. Disponible en: https://issuu.com/uddfedericosoriano/docs/ud24_t11_eng_imprimir_p_ginas

YOUNG, Linda. *Historic House Museums in the United States and the United Kingdom: A history*. (Rowman Nueva York: Littlefield, 2017).

Material Documental

EYQUEM, Miguel, RADIC, Smiljan, & SATO, Alberto (2020). “Pabellón del Viento. Segunda sesión, conversaciones sobre Arquitectura”. [Entrevista]. Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Chile (FAU). Santiago de Chile. Disponible (2020, octubre 21): <https://www.MundoFAU/videos/341430510457979>

JIMÉNEZ, Victor & NAVARRO, Quena. *Retrato de un Antipoeta*. [Documental]. Santiago de Chile: JN Entertainment & Partners, 2009. Disponible en: <https://drive.google.com/file/d/12syD0G3NCmsGHMQbPIVj06N29tGhD9Ci/view>

JOHNSON, James. (1969[1965]). “A conversation with Marcel Duchamp” [Entrevista]. Citado en Arturo Schwarz: *The Complete Works of Marcel Duchamp*, NY: Philadelphia Museum of Art

LEIVA, Claudio. *IN LIEBLICHER BLÄUE/ En el amable azul: Conversaciones con Miguel Eyquem*. [Documental]. Valparaíso: De reojo comunicaciones & Athar medios, 2020. Disponible en: <https://vimeo.com/447640635/0626e82a31>

QUAY, Timothy & KEATH, Griffiths. *The Cabinet of Jan Svankmajer* [Animación, Stop Motion]. RU: Atelier Koninck, 1984. Disponible en: <https://www.dailymotion.com/video/x8u85q>

Listado referencias de imágenes

Fig. 1 Fotogramas The Cabinet of Jan Švankmajer 1984. [imagen digital en línea] Fuente: Dir. Timothy Quay, Stephen Quay. Tipologías de gabinetes. Fuente: Elaboración propia.

Fig. 2 Grabado del Musei Wormiani Historia Lugduni Batavorum, ex officina Elseviriorum. Acad. Typog. 1655. Disponible en: <https://bibdigital.rjb.csic.es/en/records/item/14142-museum-wormianum>

Fig. 3 Órdenes museográficos: *Mirabilia*, Atlas Mnemosyne, Aby Walburg. *Artificilia*, Casa Nicanor Parra (1960) Museografía C F. Neickel (1727). *Ars Mecchanicae*, Museo taller Francisco Dittborn (2016) Instruments for dissection, Vesalius (1514) *Naturalia*, Casa Peña (1980) - Wondertooneel Natura, Levinus (1706)

Fig. 4 Gráficos extraídos del Registro de Museos de Chile (RMR), reporte actualizado 2022. Tipología museográfica | Tipo de colección. Fuente: Registro de Museos de Chile (RMR). Disponible en: <https://www.registromuseoschile.cl/663/w3-article-120885.html>

Fig. 5 Compendio Casas - Museo nacionales según Registro de Museos de Chile (RMR). Fuente: Elaboración propia.

Fig. 6 Esquema de tipologías de casa-museo nacionales a partir del artículo de María Dolores García (2014). Fuente: Elaboración propia.

Fig. 7 Categorías afectivo-estructurante de los objetos. Fuente: Elaboración propia.

Fig. 8 Catastro cronológico; Gabinete de Maravillas- Casa Museo – Instalación – Museo de papel – Ready Made. Fuente: Elaboración propia.

Fig. 9 Max Ernst rodeado de Kachina Hopi, muñecas de su colección personal. Fuente: revista *View*, No. 1, 1942, pp.29. Fotografía James Thrall.

Fig. 10 Trebuchet, Marcel Duchamp (1917), Object a fontionnement symbolique, Salvador Dalí (1931), Hommage à Lautréamont, Man Ray (1933), Le déjeuner en fourrure, Meret Oppenheim (1936).

Fig. 11 Izq. Internacional Surrealist Exhibition, París. (1938) | Exposition Internationale Surrealisme (EROS), París (1959). Curatoria realizada por Duchamp. Fuente: MoMA. Fotografía Roger Schall. Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/289771>

Fig. 12 Intersección panorama artístico Surrealismo-Dadaísmo Europeo Local. Fuente: Elaboración propia.

Fig. 13 Curatoria doméstica, pictórica y publicitaria Marcel Duchamp, revista *The Blind Man* (1917) – Le Corbusier, revista *L'Esprit Nouveau* (1925).

Fig. 14 Mueble transformable, sillón BKF y separadores plegables como mecanismo de reconversión espacial (1940). Fuente: Cortesía The Ferrari Hardoy Archive. Frances Loeb Library, Harvard Graduate School of Design. Disponible en:

https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/7/resources/6798/collection_organization#tree::archival_object_2152542

Fig. 15 Muestra “Italy: The New Domestic Landscape”. Izq. Franco Cattelan + Joe Colombo (1969) Luigi Massoni, Studio BMP (1970). Fuente: Cortesía Archive MoMA. Disponible en:

<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1783>

Fig. 16 Casos de estudio. Casa de Nicanor Parra, La Reina | Casa de Luis Peña, Colina. Santiago de Chile

Fig. 17 Casos de estudio. Contexto territorial, intersección La Reina-Colina, Santiago de Chile. Fuente: Elaboración propia.

Fig. 18 Casa de Nicanor Parra, La Reina. Sección La Cabaña. Fuente: Redibujo a partir del levantamiento “Quite the Opposite”, 2018.

Fig. 19 *Trabajos Prácticos* con objetos domésticos. Nicanor Parra, 1969. Disponible en: <https://artishockrevista.com/2020/07/17/no-siga-la-flecha-nicanor-parra/>

Fig. 20 Fotografías exteriores, La Cabaña – Pagoda. Casa La Reina, Nicanor Parra. Fuente: Fotografías del autor, 2022.

Fig. 21 Planta casa La Reina, sección La Cabaña. Fuente: Redibujo a partir del levantamiento “Quite the Opposite”, 2018.

Fig. 22 Selección objetos - muebles presentes en casa de Nicanor Parra, La Reina. Sección La Cabaña. Fuente: Redibujo a partir de levantamiento “Quite the Opposite”, 2018.

Fig. 23 Sección La Cabaña, lleno sobre vacío. Casa de Nicanor Parra, La Reina. Fuente: Elaboración propia.

Fig. 24 Casa de Luis Peña, camino a General San Martín, el Portezuelo de Colina, Santiago de Chile. 1980. Fuente: Archivo José Vial Armstrong (PUCV). Disponible en: <https://flic.kr/ps/FzMD5>

Fig. 25 Croquis del lugar. Colina, Santiago de Chile. Fuente: Archivo histórico José Vial Armstrong (PUCV). Disponible en: <https://flic.kr/ps/FzMD5>

Fig. 26 Croquis del lugar. Colina, Santiago. Fuente: Archivo histórico José Vial Armstrong (PUCV). Disponible en: <https://flic.kr/ps/FzMD5>

Fig. 27 Planta casa de Luis Peña, sección estudio entomólogo. Fuente: Redibujo a partir de croquis original de Miguel Eyquem, PUCV (2016). Disponible en: <https://www.ead.pucv.cl/app/uploads/2020/04/El-proyecto-de-la-obra-de-la-gravedad-a-la-levedad-2016-Eyquem.pdf>

Fig. 28 Fotografías exteriores, rodeado por pórticos-corredor perimetral. Fuente: Fotografías del autor, 2022.

Fig. 29 Esquema levantamiento objetos casa Peña. Fuente: Redibujo a partir del trazado de Puga, C., Alvarado, P., Radic, R., 2010.

Fig. 30 Selección objetos - muebles presentes en casa de Luis Peña, sección escritorio. Fuente: Elaboración propia.

Fig. 31 Fotografías interiores, área de investigación. Fuente: Fotografías del autor, 2022.

Fig. 32 Esquema interior. Casa de Nicanor Parra, La Reina | Der. Casa de Luis Peña, Colina. Fuente: Elaboración propia.

Fig. 33 Nicanor Parra sentado en el estar de la Cabaña, próximo a los Trabajos Prácticos: “El orden de los factores” + “La última piedra”. Fuente: fotografía *Parra a la vista*, 2016.

Fig. 34 Luis Peña junto a Miguel Eyquem en el espacio destinado al trabajo con ayudantes de campo (archivo y colección de las especies). Fuente: Fotogramas del documental *En el amable azul*, 2020.

Fig. 35 Axonométrica Izq. Casa de Luis Peña, Colina | Der. Casa de Nicanor Parra, La Reina. Fuente: Archivo histórico José Vial Armstrong (PUCV) y Archivo Quite the Opposite (UC).

Fig. 36 Proceso creativo del vano | Parra sobre Duchamp. Fuente: Elaboración propia.

Fig. 37 Proceso educativo del estante | Peña sobre Molina. Fuente: Elaboración propia.

Fig. 38 Collage nexa Nicanor Parra - Marcel Duchamp. Luis Peña - Juan Ignacio Molina. Fuente: Elaboración propia.

Fig. 39 Referentes iniciales. Retratos vacíos, sustracción de objetos. San Jerónimo en su estudio, Antonello da Messina (1474-1475). El anuncio a Santa Ana, Giotto di Bondone (1305).

Fig. 40 Levantamiento objetos de colección (herramientas - memoria). Fuente: Elaboración propia.

Fig. 41 Micro-Museo “Remover la memoria”, 2023. Festival Internacional de Danza Contemporánea. Lugar: Artistas del Acero. Concepción, Chile. Gabinete Fernando Pérez Oyarzun, 2023. Exposición Día del Patrimonio. Lugar: Campus Lo Contador, UC. Santiago, Chile. Gabinete Gabriela Mistral, 2023. Exposición Día del Patrimonio. Lugar: Museo de Bellas Artes. Santiago, Chile. Fuente: Fotografías del autor, 2023.

Fig. 42 Personaje a caracterizar H.O.M, 82 años. Maquinista Ferrocarriles del Sur. Fuente: Elaboración propia.

Fig. 43 Registro fotográfico objetos (herramientas, máquinas, retratos, juegos). Fuente: Elaboración propia.

Fig. 44 – 61 Memoria completa gabinete de maravillas “anacrónicas contenidas: herramientas y memoria”. Fuente: Elaboración propia.

Tab. 1 Categoría mobiliario: Núcleo, Muro, Standard y Standard variable. Fuente: Elaboración propia.

