

## Tras las puertas del gabinete: memoria, coleccionismo y espacio doméstico<sup>1</sup>

**Bárbara Sáez Orrego**  
Universidad del Bío-Bío (UBB)  

<https://dx.doi.org/10.5209/anha.94248>

Recibido: 01/02/2024 • Aceptado: 13/07/2024

<sup>ES</sup> **Resumen.** El presente artículo se centra en el vínculo de los objetos, como elementos de colección y su relación con el habitar. Se toma como referencia los planteamientos museográficos del literato Samuel Quiccheberg (1565), *Artificialia – Ars Mechanicae* y su posterior aplicación en la exposición *Anacronías contenidas, memoria y herramientas* celebrada en el Colegio de Arquitectos de Concepción (2023). Dentro del marco teórico, se plantea 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. Su alcance histórico simbolizó una fuente de inspiración artística y un sistema de organización del conocimiento museográfico. Dentro de esta línea, la exposición planteó una visión alternativa a los discursos disciplinarios en el campo de la arquitectura, utilizando un formato de exhibición poco tradicional. Con ello, se propone relacionar los objetos como artefacto mínimo capaces de reformular proyectualmente el espacio arquitectónico en el gabinete de maravillas revelando la sugestiva tensión entre la esencia doméstica y museística, donde los objetos desempeñan un papel crucial al armonizar el espacio, considerando las variables: orden, repetición y utilidad.

**Palabras clave:** coleccionismo; vivienda; gabinete de maravillas; museo; herramientas.

## <sup>EN</sup> Behind the Cabinet Doors: Memory, Collecting and Domestic Space

<sup>EN</sup> **Abstract.** This article focuses on the link between objects, as collection items and their relationship with living. The museographic approaches of the literary man Samuel Quiccheberg (1565), *Artificialia – Ars Mechanicae* and its subsequent application in the exhibition *Contained Anachronisms, Memory and Tools* held at the College of Architects in Concepción (2023) are taken as a reference. Within the theoretical framework, the review of the scope of collecting is proposed based on the cabinets of wonders, cabins of variable dimensions that housed all types of singular objects. Its historical scope symbolized a source of artistic inspiration and a system of organization of museographic knowledge. Within this line, the exhibition proposed an alternative

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en la tesis del programa de Magíster Latinoamericano de Arquitectura (2023) bajo la dirección del Dr. Arq. Hernán Barria y la co-guía Dra. Arq. Jessica Fuentealba patrocinada por la Universidad del Bío-Bío (Chile).

vision to disciplinary discourses in the field of architecture, using a non-traditional exhibition format. With this, it is proposed to relate the objects as a minimal artifact capable of projectively reformulating the architectural space in the cabinet of wonders, revealing the suggestive tension between the domestic and museum essence, where the objects play a crucial role in harmonizing the space, considering the variables: order, repetition and usefulness.

**Keywords:** collecting; dwelling; cabinet of wonder; museum; tools

**Sumario:** 1. De colección y otros síntomas: Gabinetes de maravillas. 2. Antologías prácticas del *Ars Mechanicae*: juego y técnica. 3. Pervivencia contemporánea de los gabinetes de maravillas: un enfoque proyectual. 4. Conflictos de intereses. 6. Referencias bibliográficas. 7. Obras audiovisuales.

**Cómo citar:** Sáez Orrego, B. (2024) Tras las puertas del gabinete: memoria, coleccionismo y espacio doméstico, en *Anales de Historia del Arte* n° 34, 183-194

## 1. De colección y otros síntomas: Gabinetes de maravillas

En los albores del siglo XVI, un período en el que la reforma protestante, el Renacimiento y coleccionismo comenzaron a moldear el panorama cultural de Europa occidental, surgieron los gabinetes de maravillas o cámaras de curiosidades, también conocidos en el norte de Italia como *studiolos* y en Alemania como *wunderkammer*; cuartos o habitaciones nobles de dimensiones variadas que albergaban todo tipo de objeto singular o natural asociado al marco social al que pertenecía. Su aparición 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* en su traducción “Inscripción; o, Títulos del teatro más amplio”. Su proyecto hacía mención a la escenografía que componían los gabinetes, a los cuales se refiere como *Theatrum Sapientiae* en su traducción “Teatro de sabiduría”. Según la RAE, el término proviene del latín *theātrum*, arte de componer, captar y montar obras dramáticas, o de representarlas: se entiende como un proceso de enseñanza empírica y expositiva que daba 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.) y *La permanencia* (2014, 12:00 min.) (fig. 2). En ambos casos se proyecta un cubo escenográfico, a modo de maqueta móvil, que recrea un ambiente doméstico atiborrado de objetos. Esta ambientación sirve para demostrar el nexo entre el manierismo italiano y el surrealismo, reconocido por la dimensión acumulativa del material expuesto y la iconografía histórica de los gabinetes, como ya se ilustraba en los grabados de la época.



Figura 1. Grabado del *Musei Wormiani Historia Lugduni Batavorum, ex officina Elseviriorum*. (Real Jardín Botánico Digital library, 1655)

Destacan, en secuencia temporal, el frontispicio ilustrado de *Dell'Historia Naturale* en Nápoles (1559), perteneciente a la colección del naturalista y botánico Ferrante Imperato y que representa un gabinete configurado de manera similar a un laboratorio científico. Imperato lo denominaba un “Teatro de la Naturaleza”, dado que su colección reunía una serie de aves y especies acuáticas dispuestas en la pared y en el techo como parte integrante de su proceso investigativo. Esta noción se evidencia en los grabados, en los que cada espacio representado suscita una mediación entre el ámbito doméstico y el oficio particular.

Por ejemplo, el grabado más conocido corresponde al 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*<sup>2</sup>. El fragmento se puede relacionar con el primer escrito del médico titulado *Museum Wormianum (...) quae Hafniae Danorum in aedibus auctoris servantur*, del latín “en casa observa el autor, 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<sup>3</sup>

Por ello, el concepto gabinete posee un origen polisémico y atemporal, que hace referencia a la idea de *cabinet*, en su traducción; cabina, mueble expositivo o incluso cámara de curiosidades. La dimensión comunicativa y sensorial muestra asociaciones yuxtapuestas entre los objetos; desde lo cósmico a lo terrestre, de lo inanimado a lo genealógico.

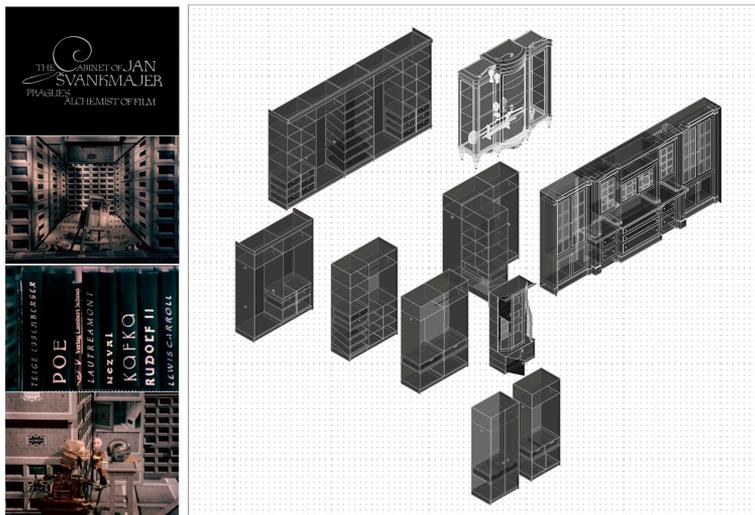


Figura 2a. Fotogramas del cortometraje *Wunderkammer*.  
*The Cabinet of Jan Svankmajer* (Quay Brothers, 1984).  
Brothers Quay Animation Series

Figura 2b. Tipologías de gabinetes presentes en el cortometraje. Elaboración propia

<sup>2</sup> Recreado en la instalación de Rosamond Purcell, *One Room, All things strange and beautiful* (2003) en el Museo de Historia Natural de Denmark, Copenhagen. Véase en <https://vimeo.com/95259607>

<sup>3</sup> Samuel Quiccheberg, *The First Treatise on Museums: Samuel Quiccheberg's Inscriptioes*, editado por Mark A. Meadow y Bruce Robertson (Los Ángeles: Getty Research Institute, 2013), 61.

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”<sup>4</sup>. Sobre esto Mark A. Meadow y Bruce Robertson, traductores de la obra de Quiccheberg, describen cuatro categorías expositivas organizadas según temática:

**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.<sup>5</sup>

La capacidad dinámica y metamórfica de los gabinetes se atribuye a la naturaleza de su estructura organizativa. Para este caso, la clasificación puede ser analizada bajo lógicas iconográficas; la primera categoría *Artificilia* se vincula de manera directa con la obra de Aby Warburg y la colección personal de John Soane. Ambos ejemplos revelan el mapa historiográfico de una memoria particular. La colección del arquitecto Soane, situada en el número 12 de Lincoln's Field de Londres, se exhibe como entidad autónoma que evoluciona a la par con la vivienda. En ocasiones, resulta difícil discernir los límites entre las maquetas o pruebas y el potencial museo (fig. 3).

(...) Soane iba construyendo su propia Ciudad de los inmortales, adelantándose a Jorge Luis Borges. La acuarela de Joseph Gandy de 1818, que presenta más de cien obras de Soane, como maquetas o pinturas reunidas en una enorme sala imaginaria, delata la inclinación a la acumulación y el recorrido zigzagante del arquitecto de proyecto en proyecto, revelando un conjunto de obras que puede verse como resultado de la tarea obsesiva e incansable de un coleccionista atento.<sup>6</sup>



Figura 3. Selección de partes de edificios públicos y privados erigidos según los proyectos del señor John Soane para la metrópolis y para otros lugares del Reino Unido entre los años 1780 y 1815. (Joseph Gandy, 1818)

<sup>4</sup> José Pardo-Tomás, “La historia natural y el coleccionismo en gabinetes de curiosidades y museos de papel”, en *María Sybilla Merian y Alida Withoos: mujeres, arte y ciencia en la Edad Moderna*, editado por Monserrat Cabré y Pairet y María Cruz de Carlos Varona (Santander: Editorial Universidad de Cantabria, 2018): 59-66.

<sup>5</sup> Quiccheberg, *The First Treatise on Museums*, 253.

<sup>6</sup> Patricio Mardones, “Peso Pesado”, *2G, Revista Internacional de Arquitectura*, n.º 44 (2007): 10.

Así, la configuración arquitectónica de la casa se origina a partir de los objetos, un proceso que se hace más explícito a medida que se incorporan y construyen las adiciones contiguas a la estructura original de la vivienda. Con ello, Soane se disponía a abrir su hogar para el uso de sus estudiantes. Sin embargo, la enseñanza no constituía su único propósito. Más bien, la colección adquiriría importancia en el ámbito proyectual. Tal como lo expresaba Soane, “un edificio se asemeja a un autorretrato”<sup>7</sup>, una proyección íntima entre los objetos y sus quehaceres en la disciplina. De este modo, su casa-museo prefiguró el primer museo de arquitectura, un campo de exploración donde ponía a prueba sus teorías y prototipos.

En relación a la obra iconográfica de Aby Warburg, la serie de retablos producidos entre los años 1925-1929 emergen como un corpus flotante de imágenes cuyas acepciones dialogan de manera elocuente con su visión del mundo moderno. Esta colección visual guarda similitudes con el ensayo de Walter Benjamin, “Eduard Fuchs: Coleccionista e historiador”, en el que se analiza a través de Fuchs el espíritu de la obra de Warburg: “hace que la época salga dinamitada de la continuidad histórica concreta, así como también la vida, de la época, y la obra individual”<sup>8</sup>. Para este caso, la propuesta de interpretación conocida como *Atlas Mnemosyne* (fig. 4) es una aproximación heurística al archivo, la cartografía visual y el collage a partir de escenas de la Antigüedad clásica. La interdisciplinaridad del atlas recae en la apertura teórica de las fronteras disciplinares del arte y la aparición de imaginarios dispares que originan relaciones desconocidas. Anna María Guasch sostiene que,

A través de estos agrupamientos, que Warburg hacía y deshacía (...) el concepto de archivo se entiende como un dispositivo de almacenamiento de una memoria sociocultural que no estructura una historia discursiva, sino imágenes o *pathosformel*, en tanto que formas *-formulae-* portadoras de sentimiento *-pathos-*, que funcionan como representaciones visuales y como maneras de pensar, sentir y concebir la realidad.<sup>9</sup>



Figura 4. Panel 7. *Sentimiento victorioso, triunfo romano*. (Aby Warburg, s.f)

<sup>7</sup> María López-Fanjul, “Sir John Soane, arquitecto de colecciones. Su Casa – museo”, *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, n.º 3 (2007), 123.  
<sup>8</sup> Walter Benjamin, “Eduard Fuchs: Coleccionista e historiador”, en *El coleccionismo* (Buenos Aires: Ediciones Godot, 2022), 31.  
<sup>9</sup> Anna María Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid: Ediciones AKAL, 2011), 25.

## 2. Antologías prácticas del *Ars Mechanicae*: juego y técnica

El sistema de ordenamiento y las relaciones yuxtapuestas de los objetos en el gabinete permiten analizar la “ubicación, el afecto y el encuentro con la otredad”<sup>10</sup>. Así lo estima Quiccheberg, un conjunto de objetos podía cohabitar con más de una clase y las propias clases; *Artificialia*, *Naturalia*, *Ars Mechanicae* y *Mirabilia*, mantienen una relación simbiótica, “pasibles de ser adaptadas y rearticuladas para formar nuevas conexiones y significados”<sup>11</sup>. En sintonía con esta interpretación, la categoría *Ars Mechanicae* pesquisa el trabajo manual mediante el uso de instrumentos musicales, juguetes y herramientas. Estas últimas concebidas con un propósito específico y definido, sin la pretensión de ser o realizar algo distinto para lo que fueron modestamente creadas; son al mismo tiempo, el componente primordial en la configuración de la cultura material y la manifestación de un oficio particular.

Uno de los hitos iniciales en la documentación de los usos y métodos de trabajo fue la *Enciclopedia de ciencias, artes y oficios*, editada por Diderot y D’Alambert y publicada en 1751 en Francia. El texto compilaba el saber del siglo XVIII; en su calidad de diccionario razonado, la obra busca presentar en la medida de lo posible la organización e interrelación de los conocimientos humanos. La enciclopedia aspiraba a abarcar cada disciplina científica y expresión artística, ya sea de naturaleza liberal o mecánica.

En cierto sentido, el grabado ilustraba la producción laboral llevada a cabo en talleres y pequeñas fábricas de la época. En uno de los impresos (fig. 5), muchos de los valiosos instrumentos de épocas pasadas se mostraban resguardados en tradicionales carpinterías y talleres que aún no han sucumbido al rápido avance del progreso. Otros, ya retirados de su función original, habían encontrado refugio en colecciones y museos, proporcionando con su presencia un testimonio tangible de tiempos y usos que merecían ser preservados.

De manera tangencial; los juguetes e instrumentos que acompañan los primeros años representan los primeros dispositivos lúdicos y heterogéneos; encapsulan en sí mismos una escala que corresponde a “la miniaturización de objetos cotidianos”<sup>12</sup>. Siguiendo este criterio, Susan Stewart sostiene que las lógicas de minitización ponen en relieve la materialidad y el significado del objeto<sup>13</sup>. De tal modo, condensan una memoria colectiva que trasciende la infancia y revelan una teoría pedagógica, al igual que las herramientas, a partir de su función, técnica, historia y registro visual.

Así las herramientas y los juguetes como medios expositivos representan una íntima relación entre el sujeto, objeto y espacio. La particularidad de un objeto situado en un conjunto de muestras está sujeto a un programa más extenso y una red de relaciones asociativas e intergeneracionales. En cierto modo, la vivencia subjetiva del objeto sobrepasa la vida del sujeto:

Para responder a un deseo de otra índole: testimonio, recuerdo, nostalgia y evasión (...) Todo objeto antiguo es bello simplemente porque ha sobrevivido y se convierte por ello en símbolo de una vida anterior (...) Pues queremos, a la vez, venir de nosotros mismos y ser de alguien más.<sup>14</sup>

Ante este escenario colectivo cabe preguntarse, ¿qué diversidad de autorías conviven en los objetos de colección?. En cierto modo, la colección se podría entender como un acto fragmentario y asociativo, ya que el proceso de agrupación nunca acaba y cada pieza, objeto o cachureo se convierte en un elemento irreductible, irrepetible e histórico. Por ello, los objetos poseen niveles

<sup>10</sup> Zofia Kolbuszewska, “William Gibson’s Debt to the Culture of Curiosity: The Wunderkammer, or, Who Controls the World?”, *Polish Journal for American Studies*, n.º 12 (2018): 292.

<sup>11</sup> Stephanie Bowry, “Re-thinking the Curiosity Cabinet: A Study of Visual Representation in Early and Post Modernity” (Tesis doctoral, University of Leicester, 2015), 119.

<sup>12</sup> Giorgio Agamben, *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013), 101.

<sup>13</sup> Susan Stewart, *El ansia. Narrativas de la miniatura, lo gigante, el souvenir y la colección* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2013), 227.

<sup>14</sup> Jean Baudillard, *El Sistema de los Objetos* (México: Siglo XXI, 1969), 94.

tanto simbólicos y afectivos asociados al coleccionismo doméstico o personal, como también organizacionales y curatoriales a escala institucional.

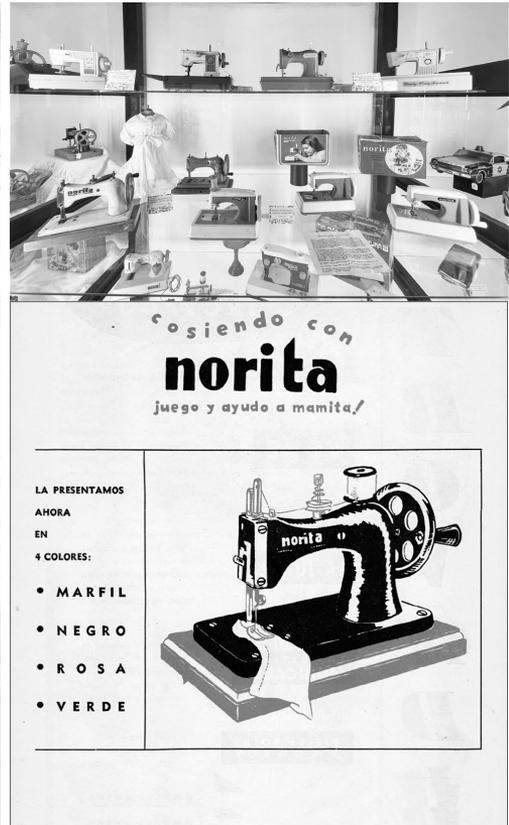
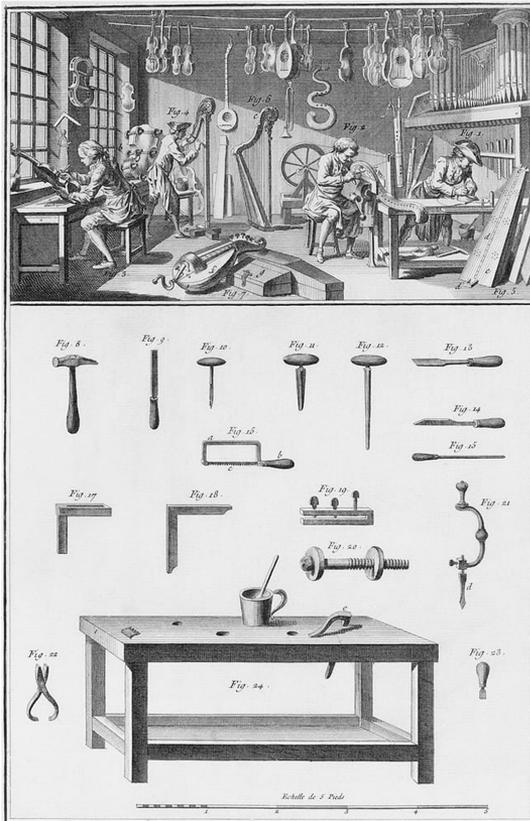


Figura 5a. Ilustración de André Le Breton en *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* vol.6, 1751 (Bibliothèque nationale de France Gallica, 2007)

Figura 5b. Fotografía Florencia Cosin en la muestra *Escala 1:43: juguetes, historia y cultura material* (Parque de la Memoria de Buenos Aires, 2022)

### 3. Pervivencia contemporánea de los gabinetes de maravillas: un enfoque proyectual

La exposición *Anacronías contenidas, memoria y herramientas* celebrada en el Colegio de Arquitectos de Concepción (2023)<sup>15</sup>, emerge de una propuesta curatorial entre herramientas de trabajo y objetos de memoria. El objetivo es no sólo proponer que la colección supone una pluralidad de escenarios y formatos diversos, sino que también pueda ser entendida como un objeto cultural y arquitectónico. El proceso de diseño consideró una serie de acciones orientadas a la creación de un proyecto expositivo. El gabinete de maravillas funciona aquí como una unidad expositiva de colecciones diversas que posee tres alcances: histórico, sensorial vinculado a lo visual y táctil, y un componente social vinculado a la caracterización de un personaje. Se presenta como un custodio cercano que facilite el intercambio de herramientas manuales y eléctricas, ofreciendo así una ilustración vívida de las técnicas empleadas en esa época. A partir de la clasificación funcional de cada herramienta se construyó un atlas de acciones genéricas

<sup>15</sup> Inaugurada en octubre de 2023.

relacionadas con el orden propuesto por Quiccheberg en *Ars Mecchanicae*. Sobre ello, Milagros González apunta que:

Las piezas no están acabadas, sino en permanente transformación, consideramos que estas colecciones favorecen una experiencia de inmersión y co-emergencia de materialidades intra-actuales dentro de las cuales se encuentran coleccionistas y visitantes. (...) Cada objeto coleccionado guardaba algo de esa naturaleza humana metamórfica y, por eso, contemplarlos propiciaba conocerse y conocer el mundo al mismo tiempo<sup>16</sup>.

El gabinete tiene un carácter experimental que exhibe como continente y contenido del mismo en la correspondencia de un espacio mayor, considerando su eventual crecimiento modular. Según el historiador de arte Manuel Segade, este modelo expositivo es comparable con un zoológico, jardín de los simples, laboratorio o teatro anatómico. El coleccionismo funciona como la exposición o el complejo que regula la disposición espacial de los objetos en un orden determinado<sup>17</sup>. De manera que los modos de agrupación son reconocidos por el factor simbólico, al criterio personal; curatorial, al criterio de gabinete de maravillas; o monumental, al criterio de museo. Stewart afirma en este sentido que

Agrupar objetos en serie porque “son lo mismo” equivale a significar simultáneamente sus diferencias. En una colección cuanto más se asemejan los objetos, más imperativo resulta ejecutar gestos para distinguirlos (...) Cada elemento dentro de la colección es representativo y opera en combinación hacia la creación de un nuevo todo<sup>18</sup>.

El acto de agrupar series de elementos bajo una temática común inicialmente se orientó hacia la búsqueda de una comprensión de la naturaleza misma. La variedad de objetos y las diversas tipologías que coinciden en un mismo espacio generan múltiples interpretaciones del recinto en estudio. El visitante, por tanto, tiene la libertad de explorar y determinar en qué contexto se encuentra. Es el espectador quien completa la experiencia y define la atmósfera de manera subjetiva.

La construcción del módulo fue desarrollada en base a piezas ensambladas y tableros de madera; a partir de su dimensión estándar, tanto en elementos verticales como longitudinales, se establecen las medidas interiores considerando las funciones corporales. Para Neufert, el proyectista debe ser capaz de aprenderse de memoria las medidas que tienen los objetos, vestidos, etc. y así ser capaz de fijarse en el tamaño adecuado de contenedores y muebles<sup>19</sup>.

Así, la configuración del tótem responde en cada nivel a una acción determinada, en el nivel bajo se encuentran cuatro bancos que contienen un soporte vertical que permite exponer material documental. En el nivel superior, las cajoneras almacenan y exhiben objetos frágiles o de menor dimensión. Así también, los estantes poseen repisas desplazables según el tamaño del elemento a exhibir. Desde el exterior, se visualiza en los extremos la mesa abatible, que sirve de soporte físico para lectura y/o revisión de herramientas. Finalmente, el último nivel del tótem contiene elementos traslúcidos que permite visualizar el espejo central que muestra el objeto de exposición visto en planta. En fachada, la estructura está rodeada por paneles verticales perforados que permiten colgar o suspender objetos.

<sup>16</sup> Milagros González, “Imaginar relacionalidades posibles. El gabinete de curiosidades en *La memoria de las cosas de Gabriela Jáuregui*”, en *Imaginar/hacer. Ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas*, editado por Gabriela Milone, Franca Maccioni y Silvana Santuci (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2021), 138.

<sup>17</sup> MALBA, “Conferencia performática: Las especies infinitas, de Manuel Segade” (Archivo de Vídeo, 2015), Youtube video, <https://www.youtube.com/watch?v=7k1EQTQg1T8>

<sup>18</sup> Susan Steward, *El ansia. Narrativas de la miniatura, lo gigante, el souvenir y la colección* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2013), 227.

<sup>19</sup> Ernst Neufert, *El arte de proyectar en arquitectura* (Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1995), 10.

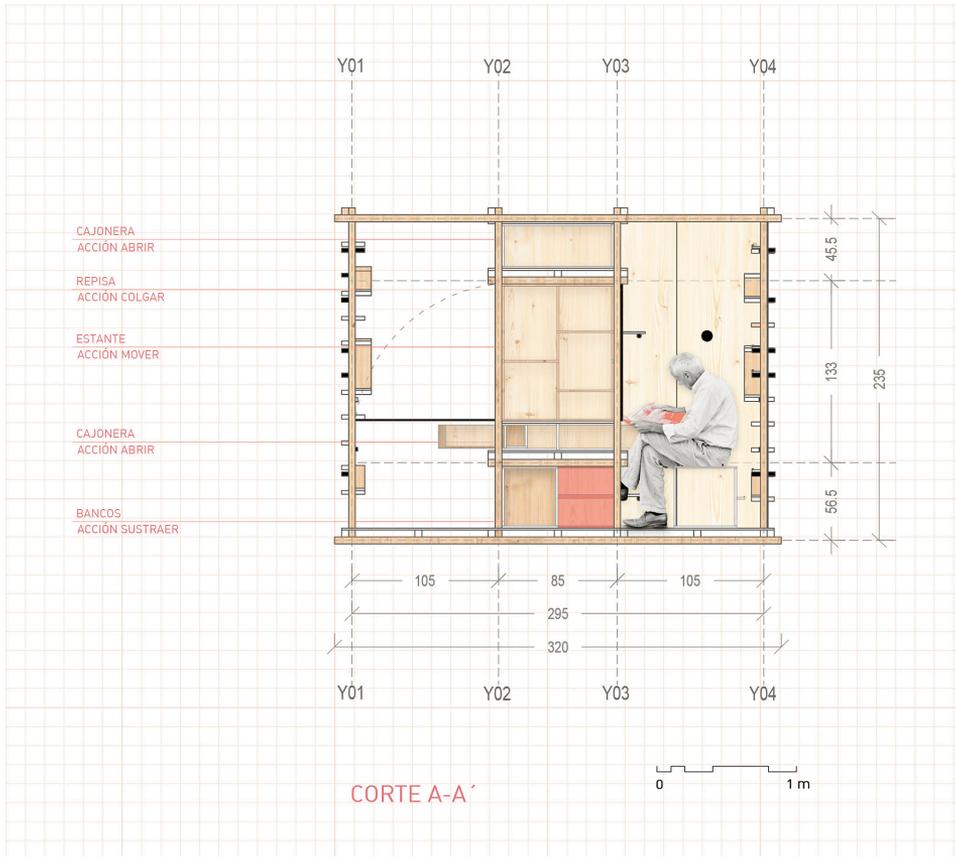


Figura 6. Instalación "Anacronías contenidas: memoria y herramientas". Elaboración propia

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. Como sostiene Encabo, los objetos no se utilizan como recursos meramente miméticos o plásticos, sino como herramientas operativas<sup>20</sup>. Cuando los objetos trascienden su función utilitaria, se considera una práctica que involucra la modificación del contexto, esta relación ejerce una presión adicional sobre su entorno arquitectónico ya que apela al apego psicológico, la carga histórica y el significado. De estos principios, se entiende el gabinete como lugar de conocimiento activo, un espacio abierto a la percepción y la reflexión. Así es, como el objetivo final de este ejercicio 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. 7).

De este modo, los objetos se erigen como protagonistas indiscutibles, trascendiendo su mera condición de elementos decorativos para convertirse en elementos vivos que dan forma a una manera única de habitar. Su narración, selección y posterior exhibición desdibuja hábilmente los límites convencionales entre el soporte y lo soportado.

El gabinete se convierte en un escenario donde cada objeto cobra vida propia, adquiriendo un significado más allá de su utilidad aparente y generando una sinfonía visual que revela la esencia misma de la conexión entre el arte y el espacio habitable.

Sin embargo, la reestructuración de las colecciones de contenido universal y la difusión extendida del arte en el siglo XIX marcó el progresivo letargo de este modelo y propició la aparición del museo moderno. En palabras de Castán y Sagaste “la depuración del museo decimonónico a lo largo de la centuria se concretó (...) en la generalización del llamado ‘cubo blanco’ como un espacio vacío y polivalente”<sup>21</sup>, la insistencia en una presentación clara a través una lectura lineal junto con la tradicional norma “please do not touch the artwork” soslayó la ansiedad ilustrada del gabinete. Respondiendo a “intereses oficiales que, por un lado, han obliterado la emergencia de otro(s) arte(s) que contradijeran la presencia única de lo que se tiene por institucional”<sup>22</sup>. En este sentido, la estructura disruptiva del gabinete puede proponer relecturas de los órdenes museográficos y el proceso de diseño. En ella, el espacio y la escala emergen como elementos articuladores de comunicación objetual, y el sujeto como receptor de las dinámicas de uso, que en este caso de estudio, se sirvieron de herramientas manuales, las que a pesar de su longevidad albergan la mecánica, historia y técnica de una época.

La exploración de la tensión entre lo inusual y lo familiar en los gabinetes de maravillas revela mecanismos, tales como la contemplación detenida de los objetos y el establecimiento de conexiones con otras materialidades. Este método proyectual 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 acompaña el proceso de montaje y exhibición reconfigurando la organización relacional de cada pieza. 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, en cuanto al movimiento y recambio, la 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 al habitar de los objetos, en función del carácter constructivo de la casa-museo y los gabinetes de maravillas.

<sup>20</sup> Enrique Encabo, “Del ready-made al ad-hoc-ismo: la cultura del objeto en el arte y la arquitectura del siglo xx” (Tesis Doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2017), 27.

<sup>21</sup> Alberto Castán y Delia Sagaste, “*Todo lo raro y hermoso*», pervivencia estética y museografía del modelo”, en *De las ánforas al museo: estudios dedicados a Miguel Beltrán Lloris*, coordinado por Isidro Aguilera Aragón *et al.* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2015): 258.

<sup>22</sup> Martín Guerra, “Sobre contra-museos y otras derivas”, *Guaragua*, n.º 31 (2009): 59.

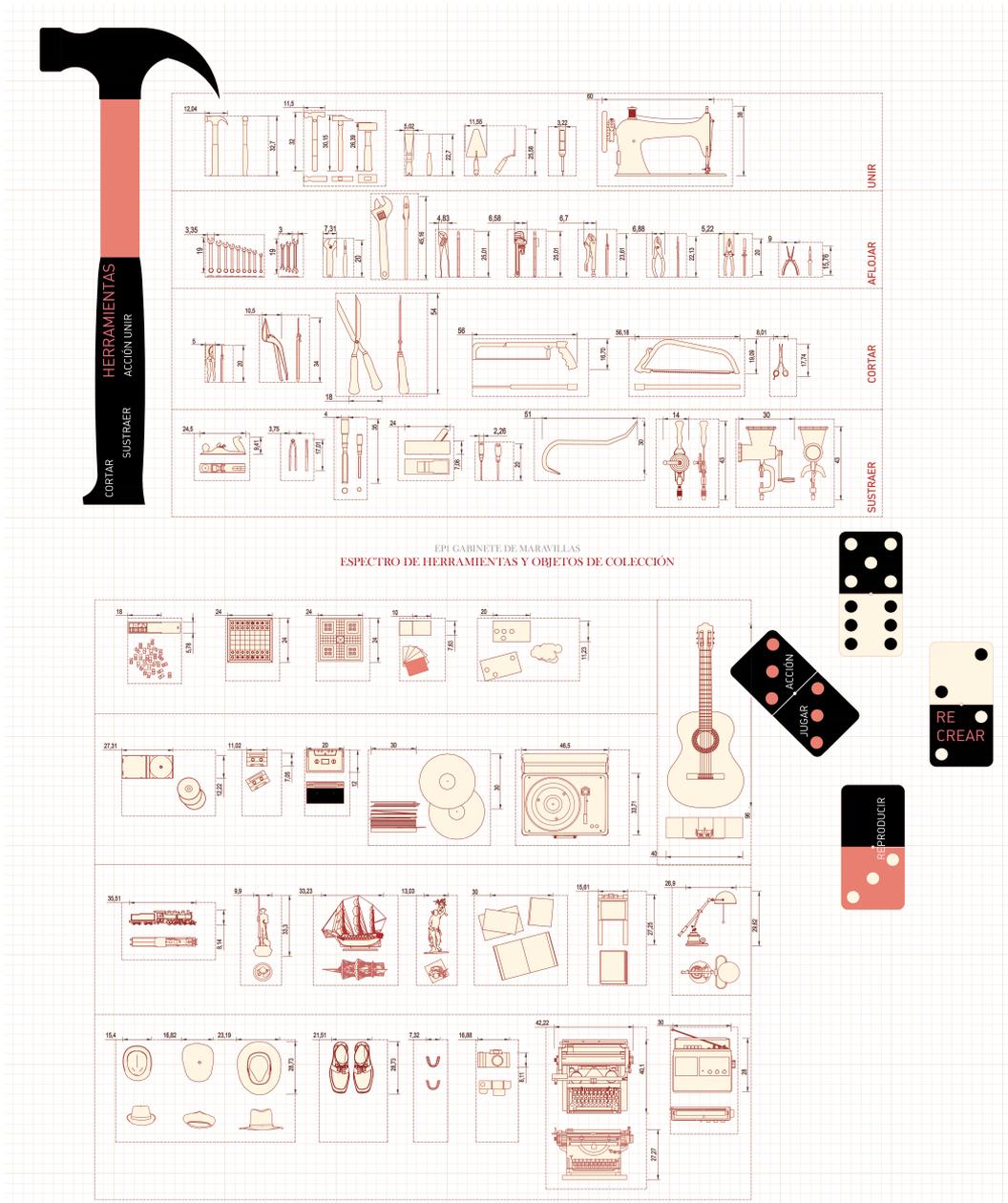


Figura 7. Espectro de herramientas y objetos de colección. Elaboración propia.

## 5. Conflictos de intereses

Ninguno

## 6. Referencias bibliográficas

Agamben, Giorgio. *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.

Baudillard, Jean. *El Sistema de los Objetos*. México: Siglo XXI, 1969.

- Benjamin, Walter. "Eduard Fuchs, coleccionista e historiador". En *El Coleccionismo*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2022 [1937].
- Bowry, Stephanie. "Re-thinking the Curiosity Cabinet: A Study of Visual Representation in Early and Post Modernity". Tesis doctoral. University of Leicester, 2015.
- Castán, Alberto y Delia Sagaste. "Todo lo raro y hermoso. Las «cámaras de maravillas», pervivencia estética y museográfica del modelo". En *De las ánforas al museo: estudios dedicados a Miguel Beltrán Lloris*, coordinado Isidro Aguilera Aragón et al., 251-263. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (2015): 251-263.
- Encabo, Enrique. "Del ready-made al ad-hoc-ismo: la cultura del objeto en el arte y la arquitectura del siglo xx". Tesis doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2017.
- González, Milagros. "Imaginar relacionabilidades posibles. El gabinete de curiosidades en *La memoria de las cosas de Gabriela Jáuregui*". En *Imaginar/hacer. Ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas*, editado por Gabriela Milone, Franca Maccioni y Silvana Santuci, 128-145. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba Facultad de Filosofía y Humanidades, 2021.
- Guasch, Anna María. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones AKAL, 2011.
- Guerra, Martin. "Sobre contra-museos y otras derivas". *Guaraguao*, n.º 31 (2009): 59-68.
- Kolbuszewska, Zofia. "William Gibson's Debt to the Culture of Curiosity: The Wunderkammer, or, Who Controls the World?". *Polish Journal for American Studies*, no. 12 (2018): 291-368.
- López-Fanjul, María. "Sir John Soane, arquitecto de colecciones. Su Casa - museo". *Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, n.º 3 (2007): 122-129.
- MALBA. *Conferencia performática: Las especies infinitas, de Manuel Segade* [Archivo de Vídeo]. Youtube. (6 de julio de 2015) <https://www.youtube.com/watch?v=7k1EQTQg1T8&t=1055s>
- Mardones, Patricio. "Peso Pesado". *2G: revista internacional de arquitectura*, n.º 44 (2007): 5-10.
- Neufert, Ernst. *El arte de proyectar en arquitectura*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1995.
- Pardo-Tomás, José. "La historia natural y el coleccionismo en gabinetes de curiosidades y museos de papel". En *María Sybilla Merian y Alida Withoos: mujeres, arte y ciencia en la Edad Moderna*. editado por Monserrat Cabré y Pairet y María Cruz de Carlos Varona, 59-66. Santander: Editorial Universidad de Cantabria, 2018.
- Quiccheberg, Samuel. *The First Treatise on Museums: Samuel Quiccheberg's Inscriptiones, 1565*. Editado por Mark A. Meadow y Bruce Robertson. Los Ángeles: Getty Research Institute, 2013.
- Steward, Susan. *El ansia. Narrativas de la miniatura, lo gigante, el souvenir y la colección*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013.

## 7. Obras audiovisuales

- Larios, Shaday y Oligor, Jomi (2014). *La permanencia*. Fecha de emisión desconocida. Oligoy y Microscopía. <https://vimeo.com/696989077>
- Quay, Timothy y Keath, Griffiths (1984). *The Cabinet of Jan Svankmajer* (Animación, Stop Motion). Brothers Quay Animation Series. <https://www.dailymotion.com/video/x8u85q>