

La pluralidad de un concepto singular.

“Casa Chilena: Imágenes domésticas” (2020)¹

[the plurality of a singular concept.
"chilean house: domestic images" (2020).]

PABLO BRUGNOLI • FRANCISCO DÍAZ • AMARÍ PELIOWSKI*

*
Pablo Brugnoli²
Centro Cultural La Moneda
Santiago, Chile

*
Francisco Díaz³
Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile

*
Amarí Peliowski⁴
Universidad de Chile
Santiago, Chile

> **Cómo citar este artículo:** Díaz, F. (2021). La pluralidad de un concepto singular. "Casa Chilena: imágenes domésticas" (2020). *Revista I80*, (48), 90-99.
[http://dx.doi.org/10.32995/revi80.Num-47.\(2021\).art-1017](http://dx.doi.org/10.32995/revi80.Num-47.(2021).art-1017)

DOI: [http://dx.doi.org/10.32995/revi80.Num-47.\(2021\).art-1017](http://dx.doi.org/10.32995/revi80.Num-47.(2021).art-1017)

Resumen: Inaugurada exactamente a tres meses del estallido social del 18 de octubre de 2019 y cerrada temporalmente dos meses después por el brote del COVID-19, la exposición "Casa Chilena: Imágenes domésticas" estuvo montada en el Centro Cultural La Moneda en medio de dos estados de excepción. El presente texto busca explicitar los criterios y decisiones detrás del tema de la exposición, su postura en relación con los debates en torno a la forma de exponer arquitectura hoy, la selección de las piezas a ser expuestas y la estructura de orden de la muestra. El objetivo es no solo proponer que la casa en Chile supone una multiplicidad de manifestaciones y formatos diversos, sino también que ella puede ser entendida como un objeto cultural en vez de uno arquitectónico. Reforzando esos puntos, la exposición planteó una mirada alternativa a los discursos disciplinares de la arquitectura y una forma poco habitual de exhibir arquitectura, en la que la diversidad tomaba primacía respecto del marco comparativo entre los distintos casos expuestos. De esta manera, la exposición logró dialogar con los excepcionales acontecimientos entre los que estuvo abierta al público.

Palabras clave: arquitectura; casa; Centro Cultural La Moneda; Chile; exposición

Abstract: *Opened exactly three months after the massive demonstrations of October 18, 2019, and temporarily closed two months later due to another outbreak —the COVID-19 pandemic— the exhibition Chilean House: Domestic Images was on show at the La Moneda Cultural Center in between two states of exception. This text seeks to describe the criteria and decisions behind the exhibition's theme, its position concerning the debates about the ways of exhibiting architecture today, the selection of the pieces to be displayed, and the structure of the exhibit. The goal is twofold: on the one hand, to propose that the house in Chile entails a multiplicity of manifestations and diverse formats; and, on the other, that it can be understood as a cultural object instead of an architectural one. To strengthen these points, the exhibition set forth an alternative approach to the disciplinary discourses of architecture, as well as an uncommon way of exhibiting architecture in which diversity took priority over the comparative framework between the different cases exposed. In this way, the exhibition managed to establish a dialogue with the two exceptional events that framed the time in which it was opened to the public.*

Keywords: *architecture; Chile; exhibition; house; La Moneda Cultural Center*

"Es como un cosmos", dijo una de las trabajadoras del Centro Cultural La Moneda (CCLM) en la visita previa a la inauguración de la exposición "Casa Chilena: Imágenes domésticas", en que los curadores explicaban la exposición al equipo de mediación encargado de guiar al público. Quizás esa reacción se debiera al contraste entre la luz tenue del interior y la luz natural del exterior, que daba la impresión de estar entrando en otro mundo. También puede haberse debido al efecto que generaban las más de trescientas piezas que atiborraban los 600 m² de la sala Andes del CCLM. La excesiva cantidad de piezas expuestas estaba intencionalmente pensada para que la muestra fuese abrumadora por la cantidad de información; pero, además, porque aspiraba a representar a una pluralidad que pocas veces había sido puesta de relieve: la diversidad de formas de vida que hay en Chile. La palabra "cosmos", sin embargo, no deja de ser paradójica. En "La propuesta cosmopolítica", Isabel Stengers (2005) justamente utiliza el concepto de cosmos para referirse a aquello que escapa de las definiciones. Quizás esa indefinición sea una posible clave para entender lo que fue y sigue siendo una exposición como "Casa Chilena.."

DEFINICIONES

Ante el encargo de realizar una exposición de arquitectura, la primera operación consistió en reflexionar sobre el lugar en el que se realizaría; es decir, entender cuál era la lógica del propio espacio para ver qué era factible hacer ahí. Que la exposición fuera en un centro cultural abría nuevos grados de libertad, pues al no tratarse de un museo o galería no era necesario justificar que lo expuesto entraba en la categoría del arte. Así se podía exponer arquitectura evadiendo la pregunta de si ella estaba validada en términos artísticos. Además, al mirar la historia de exposiciones del CCLM, e incluso la propia condición de este increíble espacio cultural ubicado bajo el palacio de gobierno, se hace evidente una fuerte búsqueda por dar un lugar a las distintas formas de identidad chilena, visible no solo en las temáticas de las exposiciones temporales sino también en las tiendas o restaurantes de su nivel de acceso. Se trata de un centro cultural que ha ofrecido un espacio para que se expresen las distintas manifestaciones de "lo chileno" desde una perspectiva culturalmente amplia y que intenta evadir los clichés, evidenciando un compromiso con la diversidad, de miradas y de públicos. No es un espacio "de nicho" ni exclusivamente para un público de élite, pero que no por ello renuncia a la calidad. Es, de hecho, un espacio en el que se puede exponer a John Turner y a las alfareras de Quinchamalí con el mismo cuidado y respeto. Finalmente, el CCLM es un lugar al que accede un público masivo, lo que lo convierte en uno de los tres espacios de cultura que más visitas tienen en Chile⁵. El

rango de visitas que se esperaban para esta exposición suponía que la muestra no podía ser de nicho. La misión, entonces, consistía en hacer una exposición de arquitectura, pero pensada para un público amplio.

Ahora bien, ¿cómo trasladar estas reflexiones a una exposición de arquitectura? Es posible observar que hay dos lugares en los que el público general logra conectarse con la arquitectura: en el espacio público y en la casa. No solo todos ocupamos y experimentamos el espacio público, sino que también todos vivimos en alguna forma de casa. Al tomar uno de esos lugares como el motivo de la exposición es posible localizar un espacio intermedio que no es de dominio absoluto ni de una disciplina ni de la cultura general. De ambas opciones se optó por la casa, pues permite apelar de manera más radical a las diversas manifestaciones de las distintas identidades de las que se compone nuestro país. Esto supone entender a la casa no tanto como un objeto material que aloja la vida íntima, sino más bien como un objeto cultural; es decir, como un prisma que permite mirar de vuelta a la sociedad que la produce, y así observar a un país a través de sus casas.

A través de más de trescientas piezas la exposición buscaba mostrar la diversidad de casas chilenas, no solo las que han sido validadas por la comunidad arquitectónica (Figura 1). La idea era que cada persona que visitara la exposición se pudiera reconocer en al menos una de ellas. Esa diversidad se evidencia en los distintos formatos, materiales y registros que se presentaron: obras de arte, fragmentos de películas, fotografías, recortes de prensa, videoclips, reportajes televisivos, posters, escombros, platos, materiales de construcción y, marcando una diferencia respecto de los materiales tradicionales de las exposiciones de arquitectura, tan solo tres planos y dos maquetas. Además, la decisión curatorial fue utilizar solo materiales existentes, sin comisionar nada; más bien se buscó el material en archivos públicos y privados, de museos, de universidades y obras cedidas por artistas o sus autores⁶.

Esta forma de operar intentaba alejar la muestra de la lógica de las exposiciones habituales de arquitectura en las que se tienden a homologar los formatos de exposición para posibilitar la comparación de parte de los espectadores, enmarcando y encasillando producciones diversas bajo un mismo modo de representación. En este caso, parecía que si esta exposición intentaba posicionar a la casa como un objeto que es parte de la cultura y cuyas manifestaciones son diversas, no se podía utilizar la forma usual de exponer arquitectura basada en representaciones como planimetrías o maquetas. Más bien, era necesario dejar



Figura 1
Vista del acceso a la exhibición "Casa Chilena. Imágenes Domésticas" (2020).
Nota: © Cyril Pérez, 2020. Cortesía Centro Cultural La Moneda.



Figura 2
Vista interior de la exposición "Casa Chilena. Imágenes Domésticas" (2020).
Nota: © Cyril Pérez, 2020.
Cortesía Centro Cultural La Moneda.



que las evidencias hablaran por sí mismas y tomaran el protagonismo (Figura 2).

Al titular la exposición "Casa Chilena" el objetivo también era disputar el concepto. Desde la época de la dictadura, la noción de casa chilena se asocia comúnmente a lo que se conoce como "arquitectura colonial": una casa grande, de gruesos muros de adobe pintados con cal blanca, techos de teja, y ubicada al centro de una hacienda o un latifundio (Errázuriz, 2009). Este sorprendente masoquismo cultural, que forma parte de un discurso que buscaba borrar la diversidad de pueblos e identidades nacionales, transforma el adjetivo "chileno" en sinónimo de "colonial". De ahí que parecía necesario ampliar este concepto, asociándolo a una diversidad de manifestaciones que expanden ese imaginario colonial impuesto en dictadura.

Por eso el título es en singular: casa chilena. Si la exposición se hubiese llamado "casas chilenas", se le podría haber entendido como un catálogo. A su vez, si se titulaba "la casa chilena", hubiese implicado un intento por establecer una definición única. Porque si bien el interés era disputar el imaginario de la casa chilena, la idea tampoco era apoderarse de él. De esa forma, se invitaba al espectador a hacerse la pregunta sobre ese imaginario en vez de darle una respuesta. El plural aparece en el subtítulo —imágenes domésticas— porque si las casas son diversas, las imágenes

e imaginarios son múltiples. Es decir, el plural verifica la diversidad: no hay una definición ni una imagen única de casa en Chile.

EXPOSICIÓN

A pesar de que su recorrido permite múltiples cruces y lecturas, la narrativa que estructuró la exposición se dividió en seis grandes capítulos. En "Territorios" se presentaron casas que se adaptan a (o se protegen de) las inclemencias climáticas o de las condiciones topográficas. Aquí incluíamos la casa vernácula —lo que Bernard Rudofsky (1964) llamó la "arquitectura sin arquitectos"— la casa adaptada al territorio, o la casa refugio ante las inclemencias climáticas (Figura 3). Por ejemplo, en este capítulo se podía apreciar el primer dibujo de arquitectura de Chile: en 1646, un siglo después de la llegada de los españoles a Chile, el jesuita Alonso de Ovalle publicó en Roma la *Histórica relación del reyno de Chile*, una crónica que pretendía dar a conocer la capitania chilena y atraer a misioneros europeos para que fueran a trabajar a ese lejano lugar. En dicho libro se incluye un grabado con una inscripción en latín que dice: "De este modo los indios llevan sus casas, trasladándolas de un lugar a otro" (Figura 4). La idea de este libro era convencer a gente que se viniera a Chile. Pero el dibujo parece un tanto inverosímil: una casa de casi tres

Figura 3
Vista interior de la exposición "Casa Chilena. Imágenes Domésticas" (2020).
Nota: © Cyril Pérez, 2020. Cortesía Centro Cultural La Moneda.

Figura 4 (p. 95)
Grabado contenido en Alonso de Ovalle, *Histórica relación del Reyno de Chile*.
Nota: Grabado de Francesco Cavalli. Memoria Chilena. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-articulo-8380.html>

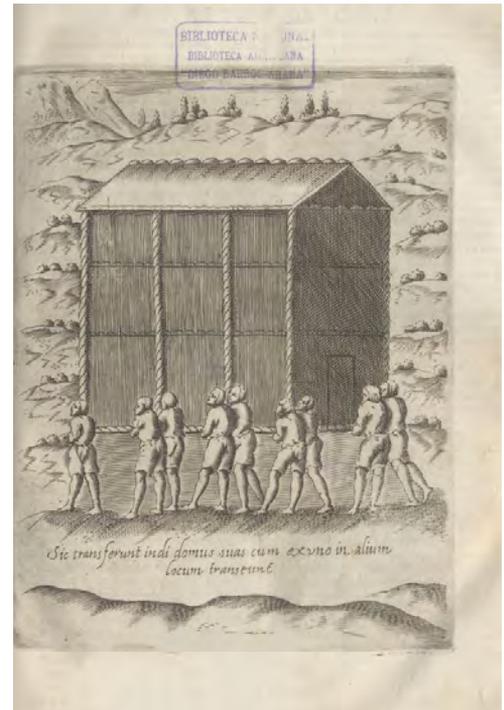
metros de altura y de forma rectangular, pero lo suficientemente liviana como para ser transportada a mano. Se trataba así de una fantasía hecha para convencer, como cualquier dibujo de arquitectura. Esto podría implicar que uno de los primeros dibujos de arquitectura en Chile no fuera sino una imagen publicitaria.

El capítulo titulado "Densidades" observó aquellos casos en que la escala del proyecto —sea un edificio o un conjunto de casas— construye grandes agrupamientos de viviendas que posibilitan formas de vida comunitarias y permiten a su vez el manejo de grandes cantidades de población. Ejemplo de ello es el póster desplegable titulado *Ahora vamos p'arriba* —puesto en circulación en 1972 por la Corporación de Mejoramiento Urbano (Cormu) dependiente en ese entonces del gobierno de Salvador Allende— que tomaba la posta del trabajo iniciado durante el período de Frei Montalva y se hacía cargo de una serie de proyectos de vivienda en altura que ya estaban en curso. Este afiche intentaba convencer a compatriotas de que probablemente vivían en casas aisladas, habían migrado del campo a la ciudad, o bien vivían en campamentos, de que se atrevieran a vivir en departamentos, lejos del suelo. Entonces este eslogan "ahora vamos p'arriba" tenía una doble connotación: por una parte, era un intento por transmitir la idea de que al país le estaba yendo bien, pero también "vamos p'arriba" porque se invitaba a la población a vivir en altura (Figura 5). El póster trata de educar a la población en una forma de vida moderna, y sus principios aparecen narrados de forma sumamente nítida en los distintos fragmentos del afiche. En este caso la casa —colectiva— es utilizada como un medio para generar un nuevo tipo de sujeto —una nueva subjetividad— que en ese momento aún no existía. Un caso clave en este sentido fueron las Torres de San Borja, el laboratorio de prueba de estas ideas: una intervención gigantesca en pleno centro de Santiago, donde se logró despejar una gran área para mostrar esta nueva forma moderna de ciudad. Doce años después, en 1984, una teleserie como *La Torre 10* —de la cual se expusieron fragmentos en la muestra— hizo un trabajo similar al del afiche: al ayudar a domesticar la vida en altura hace que esta posibilidad sea factible, llevándola a las casas por medio de la televisión y transformándola en una alternativa familiar.

El apartado sobre "Economías" buscaba mirar a la casa no solo como un bien que puede ser transado, capitalizado o hipotecado (cuando más que un lugar para vivir, la casa pasa a ser considerada como una propiedad), sino también aquellas casas

cuyas características dependen de factores económicos, ya sea en su fabricación o su bajo costo. Uno de los casos emblemáticos es la mediagua, un invento chileno cuya fecha de origen se disputa entre las viviendas de madera construidas tras el terremoto de Chillán de 1939 y las radicaciones de pobladores desde fines de los años cincuenta. Se trata de una vivienda de emergencia, cuyo diseño fue simplificado y hecho más eficiente en 1966 por el sacerdote jesuita Josse Van der Rest. Con la instauración de la Fundación Viviendas del Hogar de Cristo ese mismo año, Van der Rest logró masificar e industrializar la mediagua. Luego, con casos como "Un techo para Chile", ya se ha transformado en una marca de fábrica y en una suerte de producto de exportación. La mediagua tiene una superficie de 18 m² (3x6 metros), no tiene instalaciones sanitarias y su diseño es simple, barato y fácil de construir, transportar e instalar. Por eso se ha convertido en la solución estándar para dar privacidad y proteger de la intemperie en casos de emergencias. Ahora bien, en lugar de exponer la mediagua como un objeto terminado, en la exposición se desplegó el conjunto de materiales con los que se construye; la idea era, por una parte, mostrar cómo en Chile es posible llegar a construir casas con tan pocos elementos (que, de hecho, ocupan un espacio de 3x4 metros y no más de 60 centímetros de altura); pero a la vez, se evitaba "estetizar" la mediagua al exponerla pues, pese a su eficiencia, no es una vivienda que permita una vida digna y, por ende, no se puede celebrar como objeto ni fetichizar su condición precaria (Figura 6). Es una vivienda temporal, transitoria, de emergencia, que lamentablemente en muchos casos termina siendo definitiva. Aún así, los 18 m² de la mediagua son más que los 17 m² de algunos microdepartamentos que ofrece el mercado inmobiliario actual en Chile. Para representar este último caso se expusieron fotografías de Cristián Valenzuela junto a la reconstrucción a escala 1:1 de uno de esos departamentos; además, se incluyó un registro de la intervención "Acción vivienda digna" realizada en octubre del 2019 en pleno estallido social por un colectivo de arquitectos y estudiantes. Estos edificios de densidad extrema —mal llamados "guetos verticales"— multiplican en altura la miseria de las mediaguas. La diferencia es que la mediagua es barata y, al menos teóricamente, es de emergencia, mientras que los microdepartamentos son proporcionalmente caros y van a estar ahí de forma permanente, como símbolos de un modelo de vida que ha perdido el sentido de dignidad.

La sección "Disputas" se concentró en episodios en que la casa no ha sido algo dado, sino más bien algo por lo que se ha debido



luchar, una condición que históricamente ha afectado a las capas más pobres de nuestra sociedad. Clave en este capítulo es el *Mapa de las erradicaciones de Santiago*, elaborado en 1986 por los sociólogos Ernesto Morales y Sergio Rojas, que grafica con brutal simpleza el programa de relocalización de campamentos llevado a cabo por la dictadura, y que delineó la estructura desigual que la capital chilena tiene hasta nuestros días (Figura 7). Entre 1979 y 1985, el régimen militar llevó a cabo un programa de erradicaciones de campamentos que afectaron no solo a las cerca de 330.000 personas que fueron relocalizadas, sino también a la propia capital de Chile que, con una nueva división por comunas estrenada en 1981, se transformó en una ciudad segregada según la condición socioeconómica de cada hogar. Este plan permitió además liberar suelos para la construcción inmobiliaria en comunas centrales y de altos ingresos de Santiago. Con una sorprendente eficiencia gráfica, el mapa muestra en puntos blancos los lugares desde donde se erradicó a los pobladores, mientras que los negros marcan los lugares hacia donde fueron llevados, y el tamaño de cada uno de los puntos indica la cantidad de gente erradicada. Pero más allá del mapa en sí, interesaba recalcar que esta operación de erradicación ha conformado la ciudad de Santiago tal como la conocemos hoy: a partir de la definición de dónde alguien tiene que vivir se conforma la estructura de segregación de una ciudad, consolidando y petrificando unas desigualdades sociales que hasta el día de hoy no han sido resueltas.



El capítulo "Singularidades" mostró casas que buscan comunicar el mensaje de su propia peculiaridad, defendiendo su diferencia ante la homogeneidad de gran parte de la vivienda contemporánea. Esta sección exponía la "casa experimento", que pone a prueba una cierta hipótesis arquitectónica, la "casa fantasía", que busca materializar los sueños de sus habitantes, y la "casa manifiesto", donde, tomando prestada la definición realizada por autores como Mondragón (2017), se expusieron casos que discuten los consensos disciplinares locales. En ese contexto se incluyó a la *Casa Kiltro* del arquitecto Juan Pablo Corvalán (2008). Esta casa es un manifiesto sobre la posibilidad de hacer arquitectura con humor. En Chile se llama *quiltros* a los perros que no tienen una "raza pura" sino que son producto de la mezcla de distintas razas. Sobre la base de esto, esta casa propone una "arquitectura quiltra", donde una serie de casos paradigmáticos a nivel internacional se "cruzan" para dar luz a una casa en donde, de manera muy "a la chilena", nada es puro y todos los elementos cumplen más de una función. En la muestra también se exhibió el clip de un noticiero con un reportaje sobre esta casa, cuando en 2009 fue elegida por un sitio web como "la mejor casa del mundo".

Finalmente, en "Temporalidades", se observaron aquellas casas que, lejos de ser objetos inertes, son afectadas por el paso del tiempo a través de cambios de uso, ampliaciones, ajustes, o bien por su respuesta al clima u otros fenómenos naturales. Con esa intención se expuso quizás una de las imágenes más dramáticas de los del terremoto del 27 de febrero de 2010: el desplome del edificio Alto Río en Concepción. Al "quebrarse" estructuralmente en la base, esta

torre inmobiliaria cayó acostada llevándose consigo la vida de ocho personas y dejando a cerca de setenta heridos. Este episodio trastocó por completo el rol y el significado de la arquitectura. El desplome no solo significó ver al piso y el cielo de los departamentos transformados en muros y los muros transformados en pisos y cielo, sino que también, al tratarse de un edificio inaugurado un año antes, puso en duda el rigor de los controles de calidad de las construcciones inmobiliarias en Chile. Para la exposición se trajeron los escombros de los cimientos recogidos del tristemente célebre edificio, que estaban guardados en la sede de la Oficina Nacional de Emergencias del Ministerio del Interior (ONEMI) en Santiago, y se pusieron en diálogo con un afiche diseñado por los hermanos Vicente y Antonio Larrea para el terremoto de Santiago y Valparaíso de 1971. De esa forma se intentaba poner en perspectiva esta temporalidad de la casa en Chile, no solo para evidenciar la circularidad entre destrucción y reconstrucción que caracteriza a nuestro país, sino también para que señalar la importancia de contar con normativas que eviten los errores que cuestan vidas (Figura 8). Pero además la intención era recalcar que la casa, esa arquitectura que supuestamente nos protege, en ciertos momentos se puede convertir en una amenaza al punto de llegar a quitarnos la vida.

Estos seis capítulos de la exposición se organizaron en un perímetro que rodeaba a un gran espacio al centro de la sala. El montaje, realizado con andamios, hacía explícito el espesor de los muros de exposición y, aprovechando además la proporción rectangular de la sala, su disposición jugaba de forma abstracta con el modelo de la "casa chilena" de gruesos muros de adobe y un corredor perimetral que rodea el volumen. En el espacio central, a modo de panóptico, siete proyecciones de gran escala mostraban piezas fílmicas o fragmentos de películas que referían a los distintos capítulos, como *Se arrienda* (Alberto Fuguet, 2005), *Largo viaje* (Patricio Kaulen, 1966), o *Caluga o menta* (Gonzalo Justiniano, 1990), entre otras. En ese mismo espacio central, a unos metros de la colección de materiales que componen una mediagua, estaba ubicada una maqueta llamada *Living*, de los arquitectos Pezo von Ellrichshausen (2012) (Figura 9). La imponente obra —compuesta por dos piezas de 25x125 centímetros, y 2,7 metros de altura— es una recreación a escala de un edificio de viviendas donde se han retirado los muros exteriores, que permite al espectador observar una grilla perfecta enmarcando una infinidad de interiores privados. En ese momento, como una predicción totalmente involuntaria, la exposición representó la realidad en medio del confinamiento, cuando las reuniones de teletrabajo o la enseñanza online nos

Figura 5
Afiche *Ahora vamos p'arriba*
Nota: Afiche realizado por Cormu en 1972.

Figura 6 (p. 97)
Vista interior de la exposición "*Casa Chilena: Imágenes Domésticas*" (2020). Sector central, con los materiales de una mediagua en primer plano.
Nota: © Cyril Pérez, 2020. Cortesía Centro Cultural La Moneda.

Figura 7 (p. 97)
Vista de la sección "*Disputas*" de la exposición "*Casa Chilena: Imágenes Domésticas*" (2020).
Nota: © Cyril Pérez, 2020. Cortesía Centro Cultural La Moneda.





Figura 8
 Vista de la sección "Temporalidades" de la exposición "Casa Chilena: Imágenes Domésticas" (2020). En primer plano, fragmentos de las fundaciones del edificio Alto Río.
 Nota: © Cyril Pérez, 2020.
 Cortesía Centro Cultural La Moneda.

Figura 9
 Vista interior de la exposición "Casa Chilena. Imágenes Domésticas" (2020). Al centro, la pieza Living de los arquitectos Pezo Von Ellrichshausen.
 Nota: © Cyril Pérez, 2020.
 Cortesía Centro Cultural La Moneda.

Figura 10
 Detalle de la pieza Living de los arquitectos Pezo Von Ellrichshausen. "Exposición Casa Chilena. Imágenes Domésticas" (2020).
 Nota: © Cyril Pérez.
 Cortesía Centro Cultural La Moneda.

permitieron acceder, a la manera del *voyeur*, a un sinnúmero de *imágenes domésticas* (Figura 10).

CONCLUSIONES

Inaugurada exactamente a tres meses del estallido social del 18 de octubre de 2019 y cerrada temporalmente dos meses después por el brote del COVID-19, la exposición estuvo montada en medio de dos estados de excepción. Lamentablemente, ambas condiciones excepcionales hicieron evidente la fragilidad de la casa chilena. Por un lado, con el estallido social se visibilizaron con fuerza las demandas por el derecho a una vivienda digna, de la mano con el surgimiento de una serie de diagnósticos (como, por ejemplo, Encinas et al., 2019) que revelan las falencias de las políticas públicas de vivienda desde la dictadura en adelante, y que se representaban con fuerza en la exposición en el capítulo llamado "Disputas". Por otro lado, las cuarentenas obligatorias para combatir la pandemia de la COVID-19 evidenciaron tanto aquella desigualdad socioespacial que ya preveía el mapa de Morales y Rojas para el caso de Santiago (Mena et al., 2021), como también los problemas de hacinamiento habitacional que la exposición relevaba en capítulos como "Densidades", o "Economías".

Puesto que la principal premisa de la exposición era mostrar la diversidad de la casa chilena, esto implicaba proponer una nueva interpretación de los relatos museográficos en torno a la arquitectura chilena —habitados a un lenguaje en clave autoral o formal— para dar cabida a una mirada atenta a la dimensión social, económica, histórica y política que determina las condiciones y formas, muchas veces precarias, de la casa chilena. En otras palabras, y siguiendo nuevamente a Stengers (2005, p. 995), la exposición buscaba ser "una propuesta que no intentaba decir lo que es, o lo que debería ser, sino a incitar el pensamiento". Desde esa perspectiva, y en un momento en que la percepción en torno a nuestras casas sufre una profunda transformación, quizás las preguntas que configuraron "Casa chilena: imágenes domésticas" siguen teniendo vigencia.

notas al pie

1. Recibido: 17 de julio de 2021.
Aceptado: 5 de noviembre de 2021.
2. Contacto: pablobrugnoli@centroculturalllamoned.cl
3. Contacto: fdiazp@uc.cl
4. Contacto: apeliowski@uchile.cl
5. Los otros dos espacios que completan la terna de centros culturales con más visitas en Chile son el Centro GAM y el Museo Nacional de Bellas Artes.
6. Los archivos que prestaron obras para la exposición fueron: Archivo Cenfoto-UDP; Archivo de Originales. FADEU Pontificia Universidad Católica de Chile; Archivo Histórico José Vial Armstrong. Escuela de Arquitectura UCV; Archivo Fílmico Pontificia Universidad Católica de Chile; Cineteca Nacional de Chile; Cineteca Universidad de Chile; Biblioteca Lo Contador. Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos. Pontificia Universidad Católica de Chile; Biblioteca Nacional de Chile; Museo Histórico Nacional (MHN); Museo Nacional de Bellas Artes; Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile; Ediciones ARQ; Gitano Films; Banco Central de Chile; Instituto Nacional Antártico Chileno (INACH); Servicio Nacional del Patrimonio Cultural; Área de Arquitectura, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio; Ministerio de Obras Públicas; Ministerio de Vivienda y Urbanismo; y más de 50 artistas y autores que prestaron sus obras para la exposición.

referencias bibliográficas

- Cavalli, F. (1646). Sin título [Grabado]. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8380.html>
- De Ovalle, A. (1646). *Histórica relación del reino de Chile*. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8380.html>
- Encinas, F., Aguirre, C., Truffello, R. y Hidalgo, R. (2019). Especulación, renta de suelo y ciudad neoliberal. *ARQ (Santiago)*, (102), 120-133. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962019000200120>
- Errázuriz, L. H. (2009). Dictadura militar en Chile: antecedentes del golpe estético-cultural. *Latin American Research Review*, 44(2).
- Mena, G., Martínez, P., Mahmud, A., Marquet, P., Buckee, C., & Santillana, M. (2021). Socioeconomic status determines COVID-19 incidence and related mortality in Santiago, Chile. *Science*, 372(6545), <http://dx.doi.org/10.1126/science.abg5298>
- Mondragón, H. (2017). Manifiestos: argumentos que tensionaron el discurso de la arquitectura en Chile entre 1990 y 2015. En Hugo Mondragón (Ed.), *El discurso de la arquitectura contemporánea chilena. Cuatro debates fundamentales* (pp. 16-27). Ediciones ARQ.
- Pezo Von Ellrichshausen (2012). *Living*. Ediciones CasaPoli.
- Rudofsky, B. (1964). *Architecture without architects: an introduction to nonpedigreed architecture*. Museum of Modern Art.
- Stengers, I. (2005). The cosmopolitical proposal. En B. Latour, & P. Weibel (Eds.), *Making Things Public* (pp. 994-1003). MIT Press.