

# Colección de Dispositivos Proyectuales

Referentes, imaginarios y alegorías  
en las prácticas de arquitectura contemporánea.

Tesis de Título / Estudiante: Macarena González C.  
Profesor Guía: Maximiano Atria  
Proceso 2019 / Facultad de Arquitectura y Urbanismo /  
Universidad de Chile



# Colección de Dispositivos Proyectuales

Referentes, imaginarios y alegorías  
en las prácticas de arquitectura  
contemporánea.

**Tesis de Título Arquitectura** / Estudiante: Macarena González C. / Profesor Guía: Maximiano Atria  
Proceso 2019 / Facultad de Arquitectura y Urbanismo / Universidad de Chile  
Escuela de Pregado / Carrera de Arquitectura

Marzo 2020

Macarena González Carvajal

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autora.

Agradezco enormemente a quienes formaron parte de esta conversación y discusión en torno a la arquitectura y las colecciones. En particular, a quienes impulsaron, creyeron o contribuyeron a esta investigación.

*Profesor Guía*

Maximiano Atria

*Académicos y Entrevistados*

Cristóbal Amunátegui

Miguel Casassus

Alejandra Celedón

Francisco Díaz

Andrew Kovacs

Rodrigo Valenzuela

Martín A.

A mi familia

# Índice

## **Resumen**

9

## **Introducción**

### **1. Del collage a la colección: origen del tema de investigación**

12

### **2. Cuatro décadas después: la indiferencia a la comunicación en las prácticas de arquitectura**

14

### **3. Hipótesis y objetivos de la investigación**

17

### **4. Marco Teórico: Notas para una discusión**

#### **4.1. Espacio interior: el proceso de colección y curatoría de los dispositivos**

20

#### **4.2. Iteraciones sobre lo existente**

26

#### **4.3. Sobre los dispositivos proyectuales: acotaciones y definiciones**

30

##### **4.3.1. Referentes Arquitectónicos**

30

##### **4.3.2. Imaginarios**

33

##### **4.3.3. Alegorías discursivas**

35

### **5. Materiales y métodos**

37

## **Capítulo 1: Recopilación de evidencias**

40

### **1. La paradoja de la colección**

42

### **2. Sobre la paradoja en los procesos de diseño arquitectónico**

47

## **Capítulo 2: Asociaciones**

50

### **1. Un sistema de fragmentos reordenados**

52

### **2. Contra-narrativas de lo imaginario**

58

### **3. Relatos Ingenuos**

62

## **Conclusiones**

68

### **Sugerencias Proyectuales de la Investigación**

74

### **Bibliografía mencionada**

76

-

## **Anexos**

### **Entrevistas**

1. Cristóbal Amunátegui
2. Miguel Casassus
3. Rodrigo Valenzuela
4. Andrew Kovacs
5. Francisco Díaz



## **Resumen**

La presente investigación aborda de manera exploratoria una colección de dispositivos proyectuales, dentro de los cuales hay tres en particular que comparten un procedimiento asociado a la acumulación que se vuelve interesante de estudiar, estos dispositivos proyectuales son: los referentes arquitectónicos, los imaginarios y las alegorías discursivas. Estos dispositivos proyectuales aparecen dentro del contexto contemporáneo de la arquitectura como una forma de expresión del pensamiento interno dentro del proceso de diseño arquitectónico. Por lo tanto, a partir de los cambios en la producción arquitectónica de los últimos veinte años, se vuelve relevante abordar cómo es que algunas oficinas de arquitectura desarrollan sus proyectos y de manera particular, entender cómo es que funciona ese espacio interno de las colecciones de dispositivos proyectuales y su curatoría en conjunto con con las variables externas que aparecen en el desarrollo de un proyecto de arquitectura.

De este modo la investigación se divide en tres grandes etapas que desarrollan la relación entre los dispositivos proyectuales y las prácticas arquitectónicas contemporáneas. En una etapa inicial, se describe la problemática que estos dispositivos presentan dentro del campo disciplinar de la arquitectura sobre la aparente indiferencia a la comunicación que estos dispositivos provocan, seguido por la definición de los principales temas a desarrollar: la colección y su curatoría, la iteración del conocimiento, los referentes arquitectónicos, los imaginarios y las alegorías discursivas. En una segunda etapa, se desarrolla la discusión en torno a la paradoja de la colección, una paradoja que afecta al campo de la arquitectura desde distintas dimensiones. Posterior a la descripción de este fenómeno, se relacionan los distintos dispositivos proyectuales a ciertas prácticas de arquitectura y se discute en torno al rol que cumplen dentro del proceso de diseño. Finalmente, la última etapa comprende un desarrollo concluyente sobre la presente investigación, sobre lo explorado como también sobre el proceso de investigación en sí mismo. Lo que lleva un capítulo final, donde se exponen los alcances proyectuales que esta tesis de arquitectura puede tener en torno al campo disciplinar y académico.

*“Ante el temor a la deriva, coleccionar. Coleccionar, por ejemplo, faros, aporta una dirección, por más arbitraria que sea. Se vuelve entonces una manera no solo de escapar, sino también de construir. Se puede crear mediante la huida”.*

Jazmina Barrera (2019, p. 88)

# Introducción

## 1. Del collage a la colección: origen al tema de investigación

El punto de partida de la presente tesis, se sitúa a partir de las conclusiones obtenidas dentro de la investigación realizada durante el periodo de seminario respecto al valor de la representación y producción de imágenes de arquitectura denominadas como “post-digitales”<sup>1</sup>. En particular, uno de los objetivos del seminario fue determinar la relación que se establecía entre representación y la práctica arquitectónica contemporánea, para ello se estudiaron tres oficinas de arquitectura<sup>2</sup> que compartían en particular un mismo trabajo gráfico en términos formales. Las imágenes producidas por estas oficinas simulaban un collage a través de texturas, dibujos simples y referencias visuales recortadas digitalmente, construyendo una composición imprecisa y cercana a la estética naïf sobre cada proyecto. Pero lo interesante, más allá de las imágenes ingenuas, es la posibilidad de un discurso detrás de cada una de ellas. En ese sentido, como conclusión del estudio de estas prácticas se determinó que las imágenes producidas -como representaciones de una idea- por estas oficinas evidenciaban de cierto modo un proceso de selección y taxonomía de referencias que no solo era particular para cada proyecto, sino que era un proceso continuo de colección.

Desde ese lugar, entender la colección de referencias de las prácticas arquitectónicas contemporáneas se convirtió inicialmente en la principal inquietud de la presente investigación. A diferencia del collage, la colección corresponde a un conjunto de elementos de la misma naturaleza donde el autor ejerce un posicionamiento sobre ellos al seleccionar y también excluir lo que conforma ese conjunto. En esta misma línea y en relación a la cita inicial, la colección permite huir del caos que supone un mundo lleno de elementos, a través de la selección y acumulación de ciertos dispositivos se puede construir un mundo propio.

Ahora bien, los dispositivos que componen la colección se podrían definir como piezas o elementos que permiten realizar una función determinada y que generalmente forman parte de un conjunto más complejo. En concreto, al diseñar, los elementos de la colección se volverían dispositivos en cuanto se constituyen como un medio que permiten expresar un pensamiento interno que se entrecruza con elementos exógenos con los que cualquier proyecto de arquitectura se desarrolla.

1. González, M. (2018). *El retorno del dibujo arquitectónico: sobre la construcción de la imagen post-digital*. Seminario de Investigación. (Universidad de Chile).

2. OFFICE KGDVS, DOGMA y FALA Atelier.

Si consideramos que a lo largo de la vida es posible coleccionar una serie de imágenes, relatos y referencias en la memoria y también de manera física, como puede ser un libro, un dibujo o un modelo; estos elementos conforman una muestra de intereses y aficiones pero también posibles dispositivos proyectuales. En ese sentido, la capacidad de coleccionar se ha vuelto –en el campo disciplinar- una operación interesante de entender puesto que no existe una claridad respecto a los criterios de selección y exclusión de cada una, más aún, en un contexto que se ve inundado por imágenes e información constantemente. La tesis, por lo tanto, busca mirar qué es lo que ocurre durante el proceso de diseño arquitectónico contemporáneo, revelar parte de las colecciones de ciertas oficinas y entender cómo se traducen finalmente los dispositivos en una obra de arquitectura.

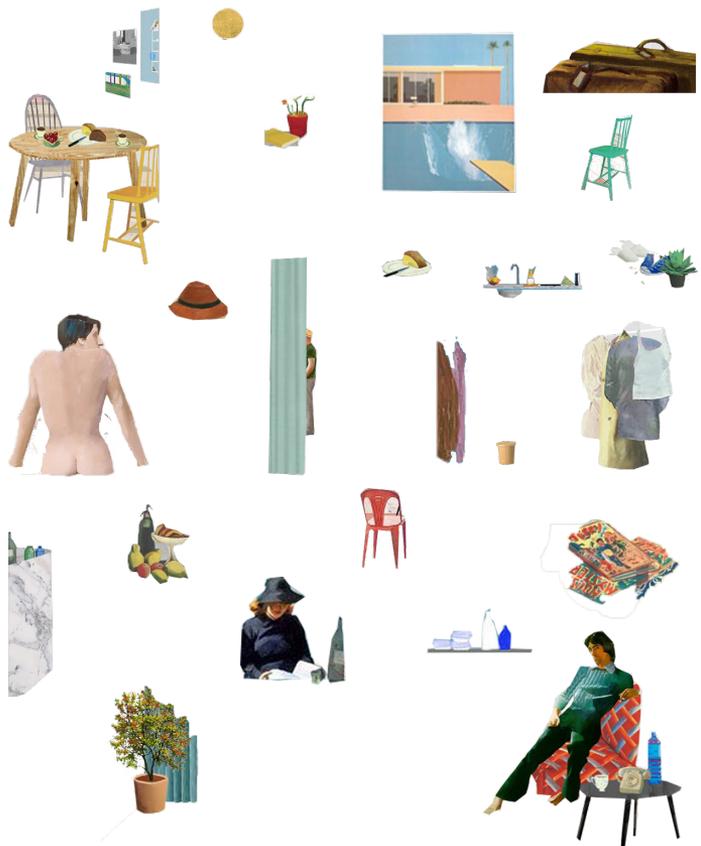


Fig. 1 Fragmentos Encontrados: Levantamiento de referencias y elementos a partir de los collages de FALA Atelier. (2018). Fuente: *Elaboración Propia*

## **2. Cuatro décadas después: la indiferencia a la comunicación en las prácticas de arquitectura**

El acceso ilimitado a grandes cantidades de información parece traer de vuelta un problema que afecta a grandes rasgos la comunicación disciplinar. Si durante los años 70' el problema se concentró en temas como la autoría y en la creación de nuevos lenguajes arquitectónicos, lo que hoy se vuelve una problemática es lo opuesto, donde existe una reiteración y apropiación de ciertos elementos que remiten a otros como una forma de producción arquitectónica. Algunos arquitectos u oficinas explicitan una serie de *dispositivos proyectuales* como parte del discurso que explica su práctica, sin dejar en claro de qué manera esos dispositivos tienen relación con el diseño y con la obra.

En particular, los dispositivos que se observan se constituyen como referentes, imaginarios o alegorías y lo que los distingue de otros dispositivos, es que cada uno de ellos remite a un proceso acumulativo relacionado a evadir la problemática de la sobreinformación en el contexto contemporáneo. El posible conflicto de esta situación, es que los dispositivos proyectuales pueden transformar a la arquitectura una práctica sin diálogo, haciendo que cada obra sea en sí misma un enigma que no esclarece sus orígenes, debido a que los dispositivos en sí mismos no son suficientes para argumentar el diseño.

Paradójicamente, en este contexto inundado por la información, abordar el panorama actual se dificulta debido a que gran parte de lo expuesto sobre las prácticas de arquitectura no comunica de manera clara cómo es el proceso de diseño de cada una. Si bien podemos observar que existen esfuerzos por presentar los proyectos a través de textos, atlas de imágenes y referentes arquitectónicos como una forma de complementar lo expresado en planos y dibujos, lo que aún sigue pendiente es cómo estas prácticas operan en el proceso de diseño arquitectónico. Como evidencia de la situación mencionada, se observa que en el ensayo de Alejandro Zaera-Polo (2017) "*Ya bien entrando en el siglo XXI*", se intenta dar un lugar dentro de un mapa a las prácticas arquitectónicas más afianzadas dentro de los últimos 20 años a partir de sus intereses en temas como la academia, política, arte e incluso la representación de sus proyectos y no por sus métodos utilizados en la producción arquitectónica.

Las causas que han llevado a la disciplina a explicar el trabajo de cada práctica bajo el alero de los dispositivos proyectuales anteriormente mencionados, se

debe principalmente a dos situaciones. La primera de ellas tiene que ver con la cantidad de información disponible en la actualidad, donde el acceso ilimitado a distintos materiales disciplinares anula cualquier posibilidad de crear algo único, ya que no existe certeza de que alguien más lo haya hecho y menos aún, la capacidad de revisar la existencia de esa idea. Particularmente, esta situación se relaciona con los denominados lenguajes arquitectónicos que se han expresado a lo largo de la historia de la disciplina y que hoy en día se vuelven imposibles de concebir, en ese sentido, el problema no tiene que ver con la imposibilidad de crear nuevos lenguajes sino con el uso que se le da a lo existente (Díaz, 2019). Por lo tanto, los dispositivos proyectuales funcionan como un medio que asume la existencia de ciertos precedentes que validan el proceso de diseño arquitectónico. Por otro lado, la segunda causa probable del surgimiento de estos dispositivos como medios de expresión del pensamiento tiene que ver con cómo el trabajo de cada práctica ha quedado a merced de los argumentos de otros en espacios como publicaciones o exposiciones en bienales y museos. Si bien no es una situación particular de esta época, se observa que existe un mayor interés disciplinar en tratar de explicar lo que hacen otros y generar una discusión en torno a ello (Amunátegui & Nuñez, 2019).

3. Aldo Rossi (1975) señala en *“La arquitectura análoga”*: “De este modo para mis proyectos podría confeccionar un álbum de ilustraciones publicando tan solo las cosas ya vistas en otra parte: galerías, silos, viejas casas, industrias, las granjas del campo lombardo o las *Landhäuser* del campo berlinés y otras muchas cosas aún; entre la memoria y el elenco” (p.10).

4. En el año 2017 la revista ARQ en su edición n°95 denominada “Referentes” presenta una serie de artículos relacionados al tema. En particular, en el debate “¿Referentes?” se presentan dos visiones sobre el uso de ellas en las prácticas contemporáneas, “Referencias: una distinción y una nota” (Amunátegui, 2017) y “Contra la imitación en la práctica del proyecto” (Mondragón & Rojas, 2017).

La búsqueda de nuevas formas de expresión a través de lenguajes existentes no es algo completamente nuevo para la arquitectura, hace ya casi cuatro décadas -entre los años 70’ y 80’- existió la intención de recuperar lenguajes perdidos como una forma de creación a partir desde lo preexistente. Arquitectos como Ernesto Rogers, Giulio Carlo Argan y Aldo Rossi<sup>3</sup> reinstalaron la idea de rescatar procedimientos y una colección de imágenes que constituirían referencias que acompañaban los procesos proyectuales (Sato, 2017). En aquel contexto, Tafuri infiere que Rossi toma el camino de la tipología y el lenguaje ingenuo como una forma de expresarse sin tener que generar un nuevo lenguaje, es por ello que después muchos arquitectos trataron de seguir este mismo camino y hoy vuelve a aparecer de manera indiferente o redundante (Díaz, 2019).

Algunas de las discusiones contemporáneas<sup>4</sup> sobre la recopilación y utilización de referencias como dispositivos proyectuales profundizan sobre dos aspectos que se contradicen. La primera, refiere a que la colección de estos dispositivos proyectuales puede ser una acción productiva en la acumulación de conocimiento puesto que cada referencia es una fuente de contenido en sí misma. Pero por otro lado, la utilización de referencias puede ser una acción constrictiva para el proceso creativo, es decir, como una acción que limita las

intenciones propias sobre el proyecto en favor de la utilización de lo existente. De esta manera, si bien la discusión disciplinar se ha centrado en la capacidad productiva o creativa de estos dispositivos, esta no aborda el funcionamiento de ellos dentro de ejercicio proyectual. En gran parte las discusiones existentes en la disciplina abordan el tema a partir del proyecto u obra construida y no desde el proceso de diseño. En el contexto más actual, algunas formas de resolver el conflicto de incomprensión del uso de estos dispositivos proyectuales y la comunicación arquitectónica se han transformado en seminarios, ensayos o exposiciones dentro de bienales de arquitectura. Dentro de estos espacios de discusión, se ha planteado por una parte que los propios arquitectos presenten sus modos de operar, como también en exposiciones se han hecho esfuerzos por presentar el material proyectual junto con el de referencia como una forma de que el propio espectador concluya sobre las asociaciones que puedan haber entre referente y obra<sup>5</sup>.

De esta forma, el problema que genera mayor interés y que la tesis pretende abordar tiene que ver con el cambio que ha tenido la producción arquitectónica de los últimos veinte años en relación a la explicitación de dispositivos proyectuales dentro del discurso de gran parte de las oficinas de arquitectura y su relativa aparición en las prácticas de estas mismas. Por lo tanto, las preguntas que la tesis busca responder son: **¿Cuál es el rol de los dispositivos proyectuales como colecciones en el proceso de diseño?** ¿En qué medida, existe una curatoría sobre los dispositivos proyectuales dentro las prácticas de arquitectura? ¿De qué manera es posible de restablecer el diálogo a través de los dispositivos proyectuales en el contexto contemporáneo de la disciplina?

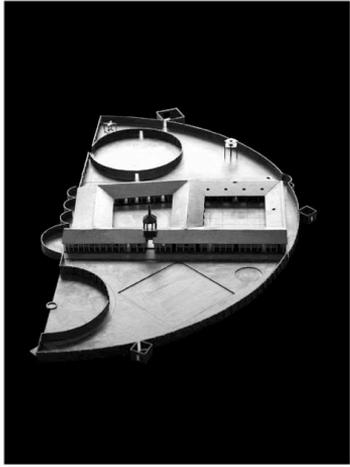
A partir del cambio que ocurre dentro de la producción arquitectónica en las últimas dos décadas y en la manera en que se opera dentro de la arquitectura, se vuelve interesante estudiar cómo es que algunas oficinas de arquitectura desarrollan cada uno de sus proyectos y de manera particular, cómo es que funciona ese espacio interno de los dispositivos proyectuales y su curatoría en conjunto con las variables externas de la realidad con la que un proyecto convive. En ese sentido, la importancia de abordar la presente problemática se encuentra en la posibilidad de dar a conocer ciertos modos de operar dentro del proceso de diseño y al mismo tiempo esclarecer algunas formas de trabajo ya conocidas para así poder de algún modo restablecer el diálogo perdido en la disciplina actual. Del mismo modo, el ejercicio de análisis de ciertas prácticas arquitectónicas se convierte también en una oportunidad para poder testear una metodología para indagar más a fondo el panorama contemporáneo.

5. En septiembre del año 2019 se realiza en el Magíster de Arquitectura UC, el seminario “La arquitectura otra vez”, bajo la idea de identificar con nitidez los modos de operar dentro de la arquitectura en el contexto nacional. Para ello se invita a una serie de oficinas a exponer sus argumentos y al mismo ponerlos en conversación con ciertas referencias, para finalmente poner en discusión entre los asistentes esos mismos argumentos.

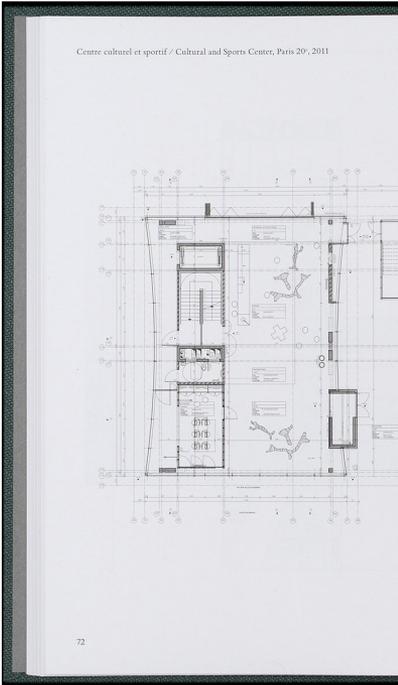
### 3. Hipótesis y objetivos de la investigación

El discurso de las prácticas arquitectónicas contemporáneas se ve intercedido por una colección de dispositivos que podemos reconocer como alegorías, imaginarios o referentes arquitectónicos como parte del argumento del proyecto, sin embargo, se desconoce el rol que ejercen estos dispositivos dentro del proceso de diseño. A partir de las primeras observaciones e indagaciones sobre esta problemática, se plantea como **hipótesis** que el rol que ejercen los dispositivos proyectuales dentro del proceso de diseño es el de complejizar operaciones y de algún modo argumentar las decisiones tomadas en el proyecto como una forma de trascender dentro del campo arquitectónico contemporáneo. La aparente curatoría sobre los elementos de cada colección, es una forma de sumar contenido a cada propuesta, que puede o no ser productiva para la disciplina dependiendo del modo en el que se observe.

Desde la hipótesis expuesta anteriormente, se plantea como **objetivo principal** de la presente tesis comprender el rol que desempeñan los dispositivos proyectuales en el proceso de diseño arquitectónico. Además, con el fin de dar mayor precisión al análisis a partir de métodos investigativos, el objetivo principal se descompondrá en tres intenciones secundarias que permitirán detallar y dar respuesta a las preguntas previamente mencionadas. Así, el **primer objetivo específico** pretende identificar las colecciones de los dispositivos proyectuales tanto de manera general en las prácticas arquitectónicas contemporáneas como en específico sobre los casos de estudio. De este modo, para entender cómo es que estos dispositivos se relacionan con el proceso de diseño el **segundo objetivo específico** plantea analizar la curatoría de ciertas prácticas arquitectónicas contemporáneas y sus procesos de diseño. Finalmente, el **tercer objetivo específico** busca relacionar la colecciones de dispositivos proyectuales con los procesos de diseño para concluir de qué manera se genera un aporte a la disciplina.



Centro cultural Dársena Cultural, Chile, 2010.  
Maqueta a escala 1:200, sección principal a 1/50, 60 x 124 x 20 cm, 2010.



72



Fig. 2 Fotografías de las publicaciones: *Autobiografía Iconográfica* Valerio Olgiati (2006). / *Intención Ingenua*, Pezo von Ellrichshausen (2017). / *Architecten de Vylder Vinck Taillieu: Archives #3*, C. Quintans & J. Rodríguez (2018). / *Bestiario* Smiljan Radic (2014). / *Introduction* Bruther (2014).

## 4. Marco teórico: Notas para una discusión

### 4.1. Espacio interior: el proceso de colección y curatoría de los dispositivos

“Coleccionamos y organizamos objetos intentando darle sentido al mundo en el proceso. Pero lo hacemos distraídamente, mecánicamente, tomando estos esfuerzos como expresión de nuestra subjetividad” (Amunátegui & Valdés, 2017, pp. 10-11).

Como se mencionó anteriormente, cada uno de los dispositivos proyectuales remite a un proceso de acumulación motivado por la idea de poder evadir la imposibilidad de crear nuevos lenguajes dentro de la arquitectura contemporánea. Tal como mencionan los arquitectos de *Amunátegui Valdés*, la intención de coleccionar ciertos dispositivos se convierte en una guía para poder darle sentido al mundo. A continuación se revisan ciertos planteamientos teóricos sobre la colección, como un conjunto de elementos y como una operación, con el fin de poder definir el término. En conjunto a esta definición se introduce la idea de la curatoría, como el ejercicio que permite seleccionar y excluir dispositivos de la colección.

El inicio del proceso de diseño arquitectónico generalmente comienza con la búsqueda interna de cierto conocimiento que permita aproximarse al proyecto de manera preliminar. Esta búsqueda interna, tiene lugar en un espacio propio donde se almacenan ideas o imágenes y que se han ido seleccionando a partir de la experiencia. Así, el espacio interior<sup>6</sup> se construye a partir de una serie de dispositivos que tienen un potencial proyectual al que cada arquitecto recurre en el momento que comienza a diseñar un proyecto. En ese sentido, el proceso de acumulación de estos dispositivos guarda una estrecha relación con la operación de coleccionar.

El término *colección* comúnmente se asocia a un conjunto de objetos, elementos o materiales de cierta singularidad clasificados por su similitud o su relación a una temática. Este conjunto de objetos, que se selecciona y reúne bajo alguna intención, es el que resulta de interés a la investigación no solo por ser un conjunto cuantificable y calificable sino que también circunscribe una acción operativa que se vuelve relevante para la disciplina arquitectónica en el campo del diseño. Esta acción operativa, implica necesariamente establecer un lugar

6. El término de “espacio interior” proviene de la investigación *Inner Space* realizada por Mariabruna Fabrizi y Fosco Lucarelli en relación a la curatoría de una exposición dentro de la Trienal de Lisboa 2019. El libro de la investigación aborda el tema de la imaginación arquitectónica entendida como un espacio habitable y analiza libremente la ciencia cognitiva, la cultura digital, el pensamiento tipológico, los atlas de imágenes, los archivos y las colecciones (Fabrizi, 2019).

o posición sobre los objetos de interés, es decir, tener un argumento que permita reunir esos objetos. La arquitecta Alejandra Celedón en su artículo “*Gabinetes de la ciudad*” define la acción de coleccionar como:

“un acto sin duda operativo y productivo: recopilar implica sostener una posición sobre lo que está incluido o excluido de una colección, incluso reformulando ciertos elementos para enfatizar una formación discursiva. Al extraer cosas de su contexto para incluirlas en un nuevo montaje y abstraerlas para que se ajusten a un tipo o serie, el coleccionista impulsa una discusión. Al recolectar, abstraer, extraer y comisariar los elementos de una colección, nombrar, describir y editar, el coleccionista está finalmente prescribiendo una manera de (re)presentar el mundo” (2015b, p. 46).

En pocas palabras, coleccionar es una operación que reúne y posiciona una serie de elementos para la representación de un contenido, lo que permite que cada colección sea única y al mismo tiempo pueda tener una serie de significados.



Fig. 3 Grabado de Ferrante Imperato, *Dell'Historia Naturale* (Naples 1599). Fuente: *Ausgepackt.un*

La construcción de una colección según Goethe, supone observar en primera instancia la totalidad del conjunto para luego poder dar orden a una parte de él, una mediación entre lo finito e infinito. En su trabajo, respecto a sus colecciones, menciona que:

“...lo general y lo particular coinciden: lo particular es lo general que se manifiesta en condiciones diferentes. [Pero a la vez] ningún fenómeno se explica él mismo y por sí mismo; sólo varios considerados juntos y organizados con método acaban dando algo que puede tener algún valor para la teoría” (citado en Didi-Huberman, 2010, p. 95).

Para el autor lo que permite que la colección de muestras o particularidades pueda ser una fuente de conocimiento es la oportunidad de la muestra de reconocer la dispersión del mundo, estableciendo relaciones y diferencias entre la multiplicidad de los fenómenos y la singularidad de cada caso (Didi-Huberman, 2010). Cercana a las colecciones botánicas o zoológicas y bajo un enfoque sistemático, la colección de Jean-Nicolas-Louis Durand sobre tipologías arquitectónicas es un claro ejemplo de lo planteado por Goethe (Picon, 2000), al superponer en sus láminas un serie de edificios clasificados se mantiene “una suerte de semejanza sobre la base de la variabilidad de un solo tema que al mismo tiempo está ausente de todos los posibles casos descriptibles y aún presente en todo el tipo en su totalidad” (Celedón, 2015b, p. 45).

Como se mencionó en un comienzo<sup>7</sup>, los dispositivos que se acumulan dentro de la práctica arquitectónica tienen relación tanto con la propia arquitectura como con objetos fuera de la disciplina como obras de arte, fotografías o conceptos, donde ambos se transforman de igual manera en referencias para la producción de obras de arquitectura. Esa transformación o la idea del movimiento de la colección se conecta a través de la traducción, permitiendo definir qué es lo que está afuera o dentro del conjunto. Así, coleccionar permite mediar entre casos particulares bajo una idea universal, la traducción en términos de la colección es lo que hace que sea posible reunir los objetos y lo vuelve un acto productivo (Celedón, 2015a).

La colección también es un cuerpo crítico que permite expresar de manera visual y física ciertas ideas, discursos o contenidos de una manera específica, sin embargo, ¿cómo es que se conectan distintas colecciones de dispositivos con el diseño de un proyecto arquitectónico?. La conexión de distintos dispositivos como herramientas para el desarrollo de un proyecto

7. Ver: *Del collage a la colección*, pág. 12

arquitectónico tiene relación con cómo se desarrolla la curatoría, labor que permite conectar distintos elementos y crear uniones entre ellos para la elaboración de un contenido que sea significativo en términos culturales, sociales o políticos (Obrist, 2014); esta labor se asemeja considerablemente a la acción ejercida por el arquitecto al momento de elaborar un proyecto y tomar desde distintos lugares una serie de dispositivos.

En esta misma línea, Moisés Puente (2006) señala que existen a grandes rasgos dos métodos básicos de elaboración de proyectos a partir de la colección y curatoría de ciertos materiales<sup>8</sup>: uno “aditivo” y otro “reductivo”, el método aditivo considera todo material como potencial dispositivo proyectual, se superponen una serie de temas en cada proyecto y terminan por complejizar la trayectoria de cada arquitecto al punto que se vuelve muy difícil descifrarlos. Por otro lado, el método reductivo considera una serie de filtros y leyes claras al momento de descartar de ciertas temáticas para la producción de un proyecto, a diferencia del método anterior esta forma de operar reduce la colección a través de una clasificación particular y solo permite que los temas esenciales sean parte del proyecto, por lo tanto sería más fácil poder identificar cuales son los materiales que se seleccionaron. Tal como señala Puente es posible que existan dos métodos de producción arquitectónica ligadas a la recopilación y selección de distintos dispositivos proyectuales, la idea de conexión a través de la curatoría es algo que guarda una particular relación con la historia de la disciplina arquitectónica, así lo menciona Sylvia Lavin (2010) en su artículo “*Showing work*” donde describe que elegir y colocar objetos de ontologías muy diferentes en un mismo espacio es cercano a un medio significativo, aunque a menudo no reconocido, de diseño arquitectónico<sup>9</sup>.

8. El autor define los materiales como formas visuales y temáticas que se recolectan, acumulan y se coleccionan para posteriormente ser usadas como insumos en el proyecto (Puente, 2006).

9. Ver el artículo: “*El fenómeno de los objetos cotidianos en el periodo de posguerra y el diseño de interiores mediante la elección creativa: Banham, Los Smithson y el Arte de Habitar*” (Nam, 2017).

Teniendo en cuenta lo anterior, es importante precisar que la curatoría de la que se hablará dentro de la presente tesis tiene que ver con una labor dentro del proceso de diseño y posterior argumentación del proyecto, y no con el ejercicio que muchos arquitectos realizan hoy en día como curadores de una exposición. Si bien, algunas de estas exhibiciones actúan como muestras de la colección o muestras del “espacio interior”, lo que es importante para la investigación es la operación de conexión de distintos dispositivos dentro la producción arquitectónica. La colección es ese conjunto de objetos, imaginarios, referentes y alegorías que se mencionan como parte de los dispositivos de producción de un proyecto y la curatoría es el ejercicio que permite conectar estos distintos elementos dentro del diseño y posterior argumentación del mismo.





“...Everything can be included in books of copies except nature (after all, one can copy a toy, but one cannot copy a mountain).

Copies should not be confused with quotations. Copies do not establish any link to the lost virtue of ancient civilizations. Copies do not testify to any particular erudition, and copies do not affiliate the copying architects with the great masters of the past. Copies are humbler and less refined than direct citations. Copies simply re-employ knowledge that is already available and public.

The only reason to include a picture in a book of copies is its intimate beauty.

Books of copies define the provisional set of objects that deserve to be copied; they are a tentative corpus iuris of architectural beauty.

Books of copies do not present an exhaustive taxonomy.

Books of copies simply contain a collection of examples, a tentative index of a collective architectural knowledge.

The number of books of copies to be produced is not fixed.

The action that produces books of copies is that of selection: the recognition of beauty (not just actual beauty, but potential beauty as well – the fragile, incomplete beauty of so many clumsy buildings of the past that are begging for completion and plenitude in the architecture of the future).

The production of books of copies relies on the existence of a collective knowledge (provisionally named Architecture).

Books of copies depend on and, at the same time, redefine this collective knowledge.”

San Rocco - Book of Copies

Fig. 4 Algunas páginas del *Book of copies* “Labyrinths” por Anne Holtrop . Fuente: [sanrocca.info](http://sanrocca.info)

## 4.2. Iteraciones sobre lo existente

“Sé que mi afición no es original, sino casi tan común como coleccionar figuras de porcelana o timbres postales. Nos atrae la imagen de los faros y eso es en realidad lo único que podemos retener de ellos: su forma y su imagen. Coleccionar faros per se es una utopía” (Barrera, 2019, p. 27).

Una colección se construye a partir de una serie de elementos, elementos que como hemos revisado, no necesariamente se coleccionan de manera física. La acumulación de los dispositivos ocurre solamente sobre elementos existentes. Por ello, el siguiente texto desarrolla la idea de la iteración sobre lo existente, en particular como las prácticas arquitectónicas coleccionan dispositivos que les permitan operar bajo esta lógica.

La arquitectura como práctica ligada al campo creativo, ha estado sometida constantemente a una idea de originalidad que se ha manifestado constantemente en relación a la creación de códigos estéticos o formales que puedan trascender dentro de la disciplina. Por mucho tiempo, la búsqueda de originalidad llevó a que muchos arquitectos –modernos– exploraran métodos para crear sus propios lenguajes tratando de alejarse de las formas establecidas como “clásicas” a través de la abstracción y búsqueda de la funcionalidad por sobre la forma, pero en realidad las formas objetivas que plantearon como no-referenciales jamás se alejaron de la tradición clásica; “Los términos de referencia son distintos, pero las implicaciones en el objeto son las mismas” (Eisenman, 1994, p. 467). De hecho según lo que plantea Groys, lo que se asumió casi como obligación dentro del arte moderno fue la idea no repetir lo que se ha hecho, y por lo tanto lo nuevo suponía el conocimiento de precedentes sobre los que avanzar. “La hoja en blanco está llena de inscripciones previas” (citado en Díaz, 2017, p. 17). Sin embargo, ¿cómo se podría lograr un equilibrio entre la existencia de precedentes y la búsqueda de originalidad y novedad?

Posteriormente, ante la imposibilidad de crear nuevos lenguajes y reconociendo los precedentes, varios arquitectos intentaron rescatar un serie de lenguajes perdidos como una forma de crear un lenguaje propio (Díaz, 2019). De este modo, tal como lo analizan los arquitectos Grau y Goberna:

“la arquitectura historicista posmoderna parecía más interesada en la legibilidad de las ingeniosas contraposiciones de fragmentos históricos que en el acto de copia en sí mismo. Las copias se convirtieron en meros vehículos para demostrar la alfabetización de los autores en materia de

historia, y el éxito comercial de la tendencia ilustró cómo ese tipo de conocimiento podría convertirse en el producto principal”<sup>10</sup> (2014, p. 141).

La copia, como la definen los autores, se vuelve una operación útil dentro del campo arquitectónico de esa época, ya que le permitió a algunos arquitectos resolver el problema de la creación de un lenguaje a través de otros lenguajes ya establecidos y olvidados. Es decir, la operación de copia no es una cita directa a una obra, sino que la copia es volver a usar el conocimiento preexistente. En ese sentido, la lista de operaciones que permiten retomar el conocimiento no solo se remite a la copia, “la lista de operaciones es interminable: camuflar, citar, clonar, copiar, corregir, *détournement*, disfrazar, duplicar, emular, editar, falsificar, fotocopiar, imitar, *objet-trouvé*, para-ficcionar, parodiar, reapropiar, reciclar, rehacer, re-mezclar, reproducir, subtítular, traducir, transcribir, versionar, etc” (Goberna & Grau, 2012, p. 24). Si bien, la definición de cada operación puede ser distinta, lo que se quiere dar cuenta es que cada una de ellas permite desarrollar un nuevo objeto a partir de otros ya existentes.

Como se mencionó en un comienzo<sup>11</sup>, una de las posibles razones del resurgimiento de este modo de operar puede deberse a la gran multiplicación de la oferta cultural, así lo describe Nicolas Bourriaud que también lo atribuye a una respuesta indirecta a la inclusión dentro del mundo del arte de formas desaparecidas o ignoradas hasta este momento. “La materia que manipulan ya no es materia *prima*. Para ellos no se trata ya de elaborar una forma a partir de un material en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando en el mercado cultural, es decir, ya *informados* por otros” (2007, pp. 7-8). De igual forma, el arquitecto Davide Ferrando (2018) señala en el artículo “*Spreading the word*” que el cambio cultural y del lenguaje se debe principalmente a que (casi) todos tienen hoy en día acceso a nuevas herramientas, las cuales no solo provocan un cambio en la producción sino que también permiten recuperar, archivar, copiar, pegar, editar, manipular y difundir contenido de manera digital, es decir, una accesibilidad sin precedentes. En este sentido, lo declarado por ambos autores da cuenta de que el origen a este “resurgimiento” de la copia o uso del material de ajenos se debe principalmente a estos dos factores: un aumento de la oferta cultural y la facilitación al acceso a este material cultural mediante las herramientas digitales. En definitiva, si bien es una situación que surge de manera concreta dentro de los últimos veinte años, como se ha mencionado anteriormente estos modos de operar no son nuevos dentro de la arquitectura y por lo tanto la discusión ya no solo debería abordar el problema del uso de referentes arquitectónicos en relación a la originalidad sino que se debería trasladar a una discusión que busque entender

10. Cita en su idioma original: *“postmodern historicist architecture seemed more interested in the legibility of witty contrapositions of historical fragments than in the act of copying itself. Copies became mere vehicles to demonstrate the authors’ literacy in matters of history, and the commercial success of the trend illustrated how that kind of knowledge could become a prime commodity”*.

11. Ver: *Cuatro décadas después: la indiferencia a la comunicación en las prácticas de arquitectura*, página 14.

cómo hacerse cargo del referente, ya sea arquitectónico o cultural.

Dentro de una discusión más reciente, tal como propone Francisco Díaz (2019) en el capítulo “*Afasia*” de su libro *Patologías Contemporáneas*, el problema de la copia o el uso de dispositivos ajenos a la materia propia no tiene que ver con la imposibilidad de crear algo nuevo sino con un deterioro del lenguaje asociado al uso, que afecta la producción o comprensión de la arquitectura contemporánea. Este deterioro del lenguaje, no sólo guarda relación con los referentes arquitectónicos sino también con otros dispositivos de referencia que se anuncian o explicitan como dispositivos proyectuales sobre los que se hace una cita, copia o imita. Por ejemplo, durante el año 2012 el arquitecto Valerio Olgiati presentó dentro de la Bienal de Venecia una exposición – que luego se convirtió en un libro- donde se exponía el origen del trabajo de ciertos arquitectos desde una serie de imágenes seleccionadas por cada uno de ellos. En este caso, las imágenes recopiladas no solo eran sobre arquitectura sino que también eran dibujos, fotografías de objetos y de lugares. El argumento que aparece al inicio del libro, da cuenta de una idea contemporánea dentro del campo disciplinar sobre otros tipos de referencias que pueden dar origen a la arquitectura, Olgiati (2013) declara que estas colecciones de imágenes pueden ser justificaciones, metáforas, memorias o intenciones, que de manera consciente o inconsciente revelan el parte de los principios y objetivos de cada práctica. Por lo tanto, el problema contemporáneo ya no solo se trata de la cita o copia a referentes arquitectónicos sino que también podríamos referirnos a la cita de otros dispositivos dentro del proceso proyectual de cada práctica.

En este sentido y en relación a lo planteado anteriormente, las operaciones asociadas al uso de dispositivos proyectuales tienen que ver –en lo contemporáneo- con un idea de revertir el problema de la originalidad y novedad a través de la recurrencia al material de otros y ya no solo material arquitectónico. Tal como señala Enrique Walker (2017) “las ideas recibidas [pueden ser] entendidas como soluciones que habían sobrevivido a los problemas que abordaron originalmente; es decir, una solución que permanece después que el problema desaparece”. Así, los problemas -por ejemplo- de composición, color, forma o argumentación pueden ser resueltos a través de operaciones asociadas a la copia de otros materiales.

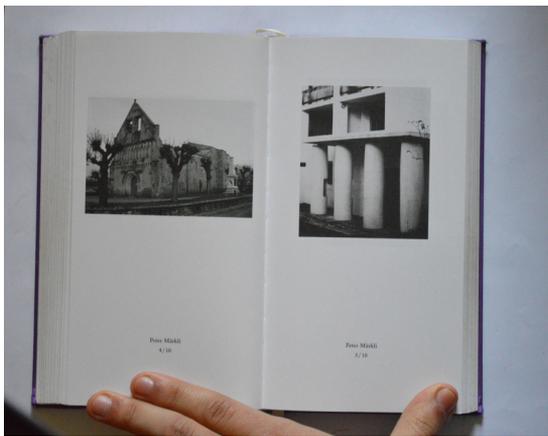


Fig 5 *The Images of Architects*: Peter Markli - Valerio Olgiati . Fuente: *Fotos por Miguel Acuña*

### 4.3. Sobre los dispositivos proyectuales: acotaciones y definiciones

Un punto importante al cual referirse antes de dar comienzo al desarrollo de la investigación, tiene que ver con la definición de los dispositivos proyectuales que se han mencionado anteriormente: referentes, imaginarios y alegorías. Cada uno de ellos se puede entender como un medio que expresa un pensamiento interno provocado por la colección de elementos y del cual es posible dar un uso dentro del proceso de diseño a través de una operación de copia, corrección, cita, edición, traducción, entre otras anteriormente mencionadas. En ese sentido, la definición de cada uno de estos dispositivos no abarca sólo su descripción como una posible pieza de una ‘colección’ sino también se acota a un marco teórico en el cual cada dispositivo aparece dentro de la disciplina arquitectónica.

#### 4.3.1 Referentes arquitectónicos

El referente, en su primera definición<sup>12</sup>, es la cualidad que alude o expresa relación a algo. Asimismo, el término referente puede ser usado para indicar que algo es tomado como modelo de otra. En el campo de la semiótica, el referente es la forma real al que el signo alude dentro de los tres componentes del signo lingüístico (significante, significado y referente). Estas definiciones dan cuenta de que el referente puede ser el punto de partida para un nuevo elemento, donde la relación con el otro elemento puede ser significativa en cuanto al contenido que tiene el objeto de referencia y que da pie a otro. Con respecto a la arquitectura, generalmente el término referente se usa para referirse a la arquitectura que sirve como modelo o como precedente de diseño de un proyecto. En ese sentido, hablar de referentes arquitectónicos se vuelve un terreno apto para la discusión disciplinar debido a que existe un potencial conflicto acerca de la objetividad o subjetividad con la que se maneja el referente dentro de la producción arquitectónica.

Parte de lo problemático que puede ser el referente, tiene que ver con el lenguaje arquitectónico, donde se tiende a pensar que cada código formal o estético es resultado de un trabajo creativo y propio. Sin embargo, resulta imposible pensar en un contexto contemporáneo que cada arquitecto cree su propio lenguaje sin expresar relación a otro. Parte de esta idea es compartida por Charles Jenks (2004) en su artículo *“Towards an Iconography of the present”* donde señala que el lenguaje arquitectónico es inevitablemente el referente que hace que la construcción sea una forma de arte y que ese código auto-reflexivo debe ser el objetivo irreductible para el arquitecto. Asimismo, el arquitecto Peter Märkli (2012) habla de que uno de principales fundamentos

12. Según el diccionario de la Real Academia Española. [2019].

de la arquitectura tiene que ver con el uso de un mismo lenguaje pero que puede ser expresado a través de distintos estilos, este lenguaje tiene sus propias reglas y a partir de ellas es que el lenguaje puede ser entendido y aprendido. En ese sentido, para poder articular un discurso se debe conocer en primera instancia cuáles son esas letras y palabras que componen el lenguaje, por lo que el estudio de arquitecturas pasadas permite conocer referencias del lenguaje y crear un repertorio propio. “...*We only have the past at our disposal and the future is still for us to build, I spent my time studying and trying to understand the grammar of past architectures*” (Märkli, 2012).

En relación a lo anteriormente planteado, Cristóbal Amunátegui (2017) hace una distinción con respecto al término referente que determina dos usos distintos entre sí: el primero de ellos tiene que ver con un uso de carácter *histórico* donde se considera al referente y sus circunstancias, como si la

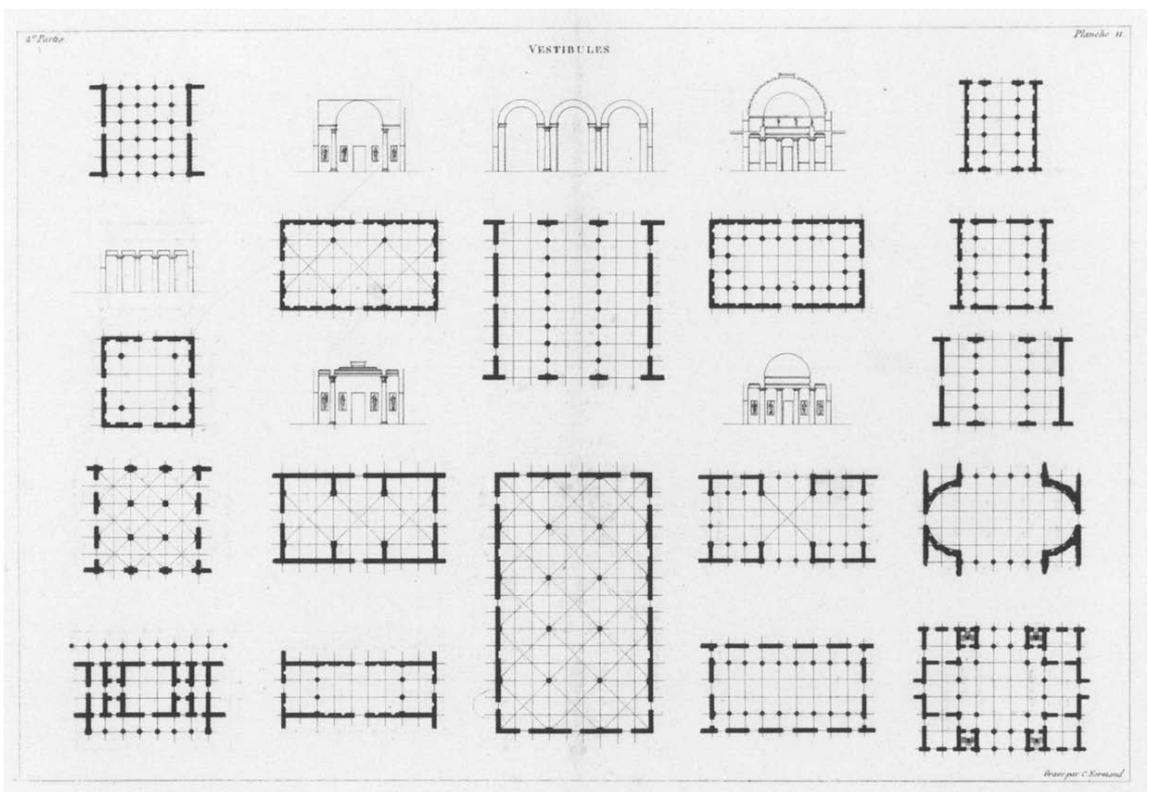


Fig. 6 Plates to Précis, Part II Composition in General - Vestibulos. Fuente: *Précis of the Lectures on Architecture with Graphic Portion of the Lectures on Architecture* (2000).

arquitectura fuera una serie de acuerdos que permite excepciones pero no al revés; y un segundo uso que se produce de manera *ahistórica*, donde el referente funciona al nivel de mera imagen, se aísla de sus orígenes y su uso se vuelve solo una justificación de decisiones formales más que sobre argumentos proyectuales. Ambas distinciones aluden al referente como una fuente de conocimiento que puede ser aprovechada de distintos modos, sin embargo, esta segunda forma de usar el referente es la que se vuelve problemática dentro del contexto contemporáneo ya que no ofrece una reflexión crítica hacia la historia y simplemente presenta el contenido en relación a su forma. En ese sentido, Hugo Mondragón y Guillermo Rojas (2017) hacen hincapié en este segundo uso del referente, dado que consideran que esta forma de uso es una manera de imitación desde catálogos o sub-catálogos de ‘escenas a imitar’ (una práctica que a menudo ocurre en el ámbito académico) y que deja de lado la oportunidad de generar nuevo conocimiento a través del estudio de los referentes arquitectónicos.

En definitiva, el referente dentro del ámbito proyectual funciona como el dispositivo que brinda una serie de conocimientos. En particular, el referente arquitectónico permite establecer cierto conocimiento como punto de partida para el desarrollo de un proyecto y entender al referente significa entender ciertas reglas que la propia disciplina ha desarrollado a lo largo de la historia y que, por lo tanto, son difíciles de evitar.

### 4.3.2 Imaginarios

13. La imaginación dentro de la arquitectura, es definida por Fabrizi y Lucarelli (2019) como un proceso crítico que permite organizar, estructurar y traducir en otras formas lo experimentado en el mundo real.

14. Tampoco existe una única definición para la palabra imagen, en el texto *Breve historia de la imagen* se detalla lo siguiente: “¿Cómo está sola palabra, imagen, puede contener tantas maravillas? Por sí misma evoca la magia. Otras lenguas poseen varias palabras para decir lo que es la imagen. El inglés distingue ‘image’, que la designa como representación, real o imaginaria, incluyendo la imagen de marca, la que da uno de sí mismo, y ‘picture’, que se refiere más bien a sus formas materiales: el cuadro, el cliché, la película de manera análoga a como el texto se distingue de la escritura y el habla de la voz. La ausencia de esta diferenciación en francés está en el origen de muchas confusiones y marca la desgracia en que nuestras culturas han dejado caer la imagen” (Melot, 2010, p. 11).

15. Además señala sobre el imaginario que se trata de una acumulación sin orden, al menos explícito, de imágenes que ya existen: “es creación incesante y especialmente indeterminada (histórico-

La multiplicidad de definiciones del término imaginario vuelve complejo el proceso de análisis y acotación. En primer lugar, el adjetivo imaginario sirve para denominar que algo sólo existe dentro de la imaginación<sup>13</sup>, algo irreal que toma lugar dentro del pensamiento. En ese sentido, “el imaginario” se conforma cuando la imaginación toma una forma definida. Etimológicamente el imaginario proviene de la palabra *imago* que puede ser traducida como imagen<sup>14</sup>, pero también refiere a una serie de imágenes y símbolos producidos de manera colectiva por una cultura, una disciplina, una escuela del conocimiento o la mente de un solo individuo (Fabrizi & Lucarelli, 2019). Por otro lado, el filósofo Cornelius Castoriadis en 1975 define el concepto de imaginación como “aquella construcción social mediante la cual se establecen las posibilidades que la sociedad imagina para sí misma” (citado en Díaz, 2019, p. 145)<sup>15</sup>. En definitiva, estas definiciones sobre imaginario apuntan a entender la palabra como una serie de imágenes que suponen un contenido dentro del pensamiento personal o colectivo.

Ahora bien, en el ámbito arquitectónico el imaginario suele aparecer o ser mencionado como un conjunto de referencias visuales que sirve como punto de partida para un proyecto. Sin embargo, esta idea del imaginario como un dispositivo que permite dar pie a un proyecto se desprende de la interpretación contemporánea del trabajo realizado por el historiador Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne*, que desarrolló desde 1924 hasta su muerte en 1929, con el fin de poner en paralelo distintas imágenes que influyeron en la creación artística del Renacimiento (Warburg, 2010). El atlas fue construido a partir de paneles y una serie de imágenes puestas sobre ellas, permitiendo que fuera posible visualizar una red de conexiones entre las imágenes y al mismo tiempo simular el proceso mental de la imaginación mediante un dispositivo físico (Fabrizi & Lucarelli, 2019). Según Didi-Huberman otro de los objetivos atlas de imágenes fue materializar el fundamento de una nueva teoría de la función mnemónica de las imágenes para la humanidad, “el atlas de imágenes fue así el obrador de un pensamiento siempre potencial –inagotable, poderoso e inconcluso– sobre las imágenes y sus destinos” (2010, p. 60). No obstante, la reinterpretación contemporánea de los arquitectos pareciera aludir simplemente al dispositivo físico más que al objetivo que Warburg planteaba, ya que el atlas se presentaba como un mapa de contradicciones y no de asociaciones (Díaz, 2019).

Por lo tanto, la noción de imaginario como un dispositivo que permite la asociación de una serie de imágenes acumuladas en el pensamiento pasa a ser uno de los puntos principales de discusión de la presente investigación. Esta noción de imaginario argumenta que dentro del proceso de proyecto siempre requiere un punto de partida y que el imaginario se vuelve ese impulso “inicial” al que recurre el arquitecto al momento de diseñar. A diferencia del *Atlas Mnemosyne*, el imaginario arquitectónico contemporáneo se compone en su mayoría por imágenes de apariencia etérea o despojadas del contexto que les puede dar sentido y en consecuencia ante la imposibilidad de entender cuál es el sentido de aquellas relaciones entre imágenes, sólo se vuelve relevante lo que el arquitecto ve en ellas (Díaz, 2019).

social y psíquica) de figuras / formas / imágenes, a partir de las cuales solamente puede tratarse de alguna cosa”(Castoriadis citado en Sato, 2017).



Fig. 7 Parte de los paneles del Atlas - *Aby Warburg: Atlas Mnemosyne* (2010)

### 4.3.3 Alegorías discursivas

Otro de los dispositivos proyectuales utilizados por la arquitectura contemporánea es la alegoría. Como figura retórica del pensamiento, la alegoría consiste en el uso de metáforas consecutivas dentro de un discurso con el fin de crear una ficción, donde lo real es expresado a través de otro. En otras palabras, la alegoría permite simbolizar una idea abstracta a partir de recursos que permitan representarla, por ejemplo a través de conceptos. Desde el punto de vista de Walter Benjamin (2005) la alegoría desprende de su entorno ciertos fragmentos y renuncia a esclarecer mediante la investigación lo que les es afín o les pertenece, haciendo que las cosas (fragmentos) tengan un significado subjetivo que surge desde los sentimientos.

Parte de los procedimientos de la alegoría involucran una apropiación de un otro para poder dar sentido a lo que se plantea, esta apropiación implica quitarle sentido al objeto para crear un nuevo montaje. Así, en términos de la alegoría, “el alegorista descubre que sus procedimientos pertenecen a una dimensión escritural en la que el lenguaje adquiere una configuración espacial...vacía las palabras, las sílabas y los sonidos de toda referencia y de toda función semántica tradicional hasta que se vuelven visuales y concretos” (Buchloh, 2004, p. 91). De este modo, la asociación de conceptos o relatos para describir una idea abstracta a través de una alegoría, implicaría por una parte la apropiación de los términos para luego denominarlos como la representación concreta de esa idea inicial.

En arquitectura, la figura de la alegoría es a menudo utilizada como estrategia proyectual para transformar o representar una idea a través del uso de otros tópicos. El uso de conceptos ajenos a la arquitectura como dispositivo proyectual se ha convertido en una estrategia común dentro del último tiempo, a través de palabras conceptualmente complejas y relatos de historias anexas a la producción arquitectónica se crea el argumento proyectual alegórico como una forma de justificar decisiones y evadir la crítica (Díaz, 2019). De hecho, Robin Evans (1997) plantea que esta manera de expresar las ideas del proyecto, a través de reiteraciones de términos recónditos y técnicos, es como un envoltorio que cubre y dificulta el acceso al verdadero trabajo de diseño del

proyecto, protege a la obra del espectador y al espectador de la obra.

Según lo anterior, la alegoría discursiva que presenciamos en la arquitectura contemporánea tiene que ver con darle palabras a lo que se hace pero presentando una ilusión de que es lo que hace. Precisamente, el uso de la alegoría como un dispositivo proyectual permite encubrir cualquier procedimiento bajo conceptos complejos o que provienen de otros lugares y así elevar o complejizar su comprensión. Si bien, este es un cuestionamiento que aparece posteriormente al diseño, se sostiene que el origen de estos conceptos o relatos que conforman la alegoría provienen de un ejercicio de colección previo y por esta razón se vuelven relevantes dentro de la presente discusión.

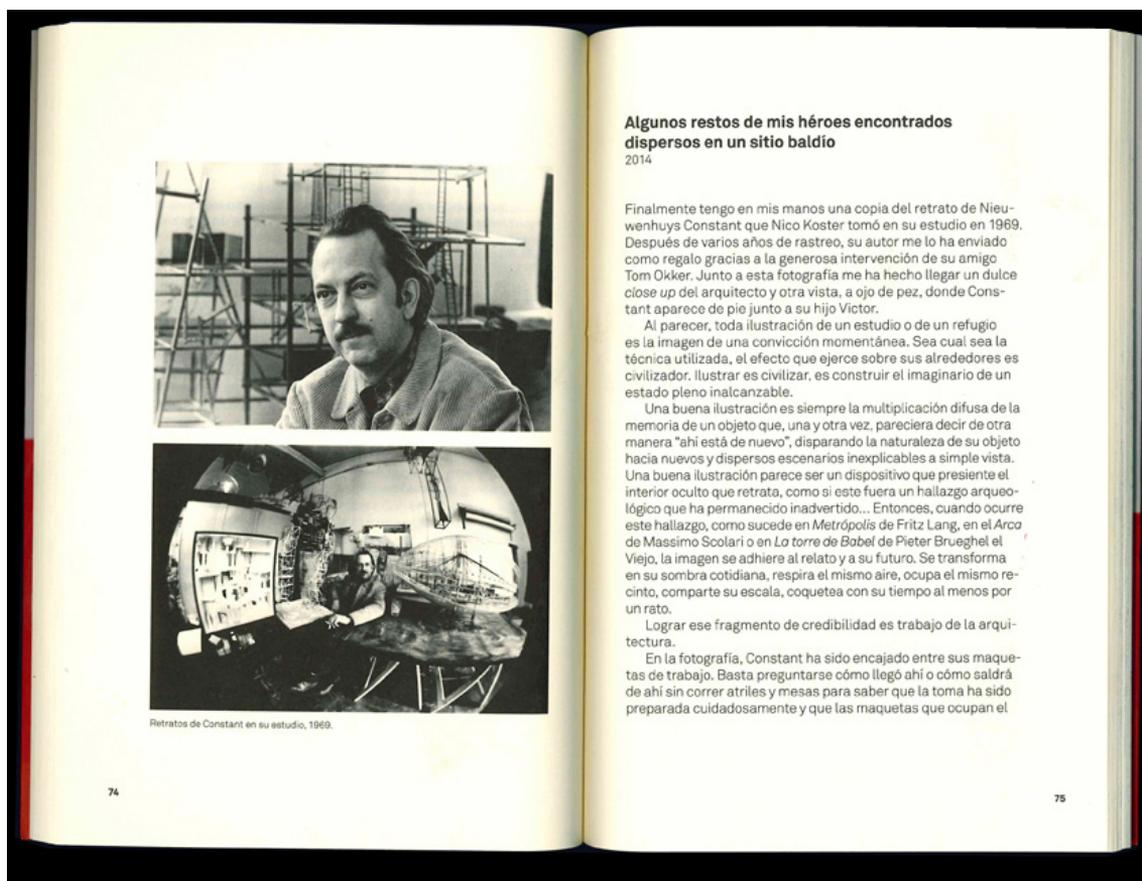


Fig. 8 Cada tanto aparece un perro que habla - Smiljan Radic (2017) Fuente: hicaruitectura.com

## 5. Materiales y métodos

El presente trabajo investigativo, considera inicialmente la premisa de que existe un fenómeno reciente dentro de las prácticas de arquitectura contemporánea relacionado con el resurgimiento del uso de ciertos dispositivos como parte del desarrollo proyectual, esto dentro de los últimos veinte años. En base a esta observación inicial, se vuelve relevante analizar y poner en discusión el tema de colecciones de dispositivos proyectuales y su curatoría con el motivo de realizar una investigación que desarrolle y concluya sobre un problema arquitectónico vigente y de importancia disciplinar. Así, esta tesis responde a un proceso de desarrollo teórico-crítico donde el principal objeto de estudio son los procesos de diseño y los dispositivos que inciden y argumentan las decisiones dentro ellos.

Para poder comprender este fenómeno contemporáneo dentro de la arquitectura ha sido necesario recurrir a distintos materiales bibliográficos pertenecientes, principalmente, al ámbito arquitectónico y en particular del diseño arquitectónico. Sin embargo, también se ha considerado la revisión de material bibliográfico perteneciente a otras disciplinas como la filosofía, psicología o semántica en el caso de procesos y conceptos como la colección, las referencias, el imaginario y las alegorías, ya que existe un mayor desarrollo investigativo acerca de esos temas. Por otro lado, el carácter contemporáneo del problema de investigación ha llevado a considerar con atención la producción arquitectónica de los últimos veinte años, indagada principalmente en artículos de revistas académicas, libros y publicaciones no académicas sobre discusiones en torno a las operaciones de apropiación y los dispositivos proyectuales. Asimismo se ha trabajado con documentación de carácter monográfico que permite profundizar sobre algunos arquitectos y sus discursos en particular. Se ha estudiado también el debate arquitectónico contemporáneo en torno a los modos de operar a través de registros de conferencias y seminarios dentro del contexto académico. Finalmente, la tesis se ha apoyado en entrevistas personales a arquitectos, con el fin de obtener un relato más íntimo sobre su experiencia en la producción arquitectónica en relación a los diferentes dispositivos proyectuales y su colección.

Habiendo planteado los objetivos que guiarán esta investigación, la primera definición dentro de este estudio tiene que ver con la observación de la colección, tanto como un operación como un conjunto de elementos. Así,

la primera tarea se define en torno a la identificación general y particular de las colecciones de dispositivos proyectuales de las prácticas de arquitectura que explicitan de algún modo parte de sus colecciones. Es importante recalcar, que esta identificación de las colecciones, no es un ejercicio que revise en profundidad los elementos que la componen, sino que como plantea Baudrillard, el análisis se hace sobre “los procesos en virtud de los cuales las personas entran en relación con ellos y de la sistemática de las conductas y de las relaciones humanas que resultan de ello”(1969, p. 2). Por ese motivo, la segunda definición guarda una estrecha relación con el análisis al proceso curatorial que ejercen las prácticas de arquitectura sobre las colecciones dentro del proceso de diseño, en este caso, se realiza una revisión al material documental tanto de carácter bibliográfico como monográfico, se observan y analizan registros de seminarios y conferencias, y finalmente se analizan los registros de las entrevistas personales realizadas. Todo este conjunto de observaciones realizadas sobre los procesos curatoriales dentro del proceso de diseño y de colección, se convertirán en el material que dará pie al tercer y último procedimiento. Para relacionar las colecciones de dispositivos proyectuales con el proceso de diseño, se analiza finalmente de manera particular el trabajo y discurso de oficinas de arquitectura. Estas oficinas se desarrollan en mayor parte dentro del territorio nacional tanto en el ámbito profesional como académico dentro de los últimos veinte años y poseen registros de sus colecciones como de sus proyectos.

Es preciso señalar que la documentación seleccionada para el estudio constituye una acción personal y subjetiva condicionada por una investigación dirigida a conocer las circunstancias que han conducido a la formalización tangible de proyectos de arquitectura en un contexto relativamente reciente. Aquello ha condicionado ciertas dificultades que es preciso aclarar. En primer lugar, analizar lo contemporáneo se complejiza debido a la poca distancia temporal que hay con los hechos que se estudian, eso se traduce en una escasa teorización en torno al tema que se investiga, sólo existen escritos que analizan y critican una parte del problema o investigaciones que abordan otros temas similares pero solo detallan un hecho en particular, esto también se traduce en una falta de metodologías de análisis de lo contemporáneo. En segundo lugar, la multiplicidad de prácticas arquitectónicas existentes también dificulta precisar la observación sobre cada una, es por eso que se decide llevar el análisis a prácticas “más cercanas” donde sea posible acceder al menos a una conversación donde puedan explicar qué, cómo y por qué hacen lo que hacen.

Teniendo en cuenta lo anterior, ha sido una opción de quien suscribe la

presente tesis tomar en consideración el relato expresado de manera personal por algunos arquitectos. En esta misma línea, las entrevistas fueron dirigidas tanto a entender los modos de operar y producir arquitectura, como también a discutir los temas que se presentan en la presente investigación. Es importante señalar que el medio escogido, la entrevista semi-estructurada, fue advertida con antelación a los participantes quienes aceptaron ser parte de la conversación con fin de ser registradas y posteriormente analizadas solamente dentro de este contexto. Tal como describe Rodrigo Pérez de Arce, la importancia de complementaria de la entrevista: “útil por cuanto añade al conocimiento previamente adquirido, como una aproximación que quizás ilumina aspectos más personales de la realización de la arquitectura” (1998, p. 15).

# Capítulo 1: Recopilación de evidencias

El presente capítulo tiene por objetivo describir los hallazgos realizados dentro de la investigación sobre la colección de dispositivos proyectuales. En particular, se descubre que existe una paradoja en torno a la colección y sus dispositivos, por ello en primera instancia se describe la paradoja de la colección en general y luego se describe en relación a los dispositivos proyectuales y los procesos de diseño arquitectónico.

## 1. La paradoja de la colección

“Hay un aspecto perverso de la pertenencia según el cual el dueño de un objeto es quien puede apartarlo de los demás, esconderlo y resguardarlo para su disfrute personal. Pero no es posible adueñarse por completo de un faro [por ejemplo], porque su función es guiar a otros, dirigir a otros; si se apagara su luz o se le ocultara, dejaría de ser un faro. Quedaría reducido al puro cascarón.

Ésa es la paradoja de las colecciones: retirar la atención del uso en los objetos para enfocarla en los objetos mismos, igual que en la poesía el énfasis se encuentra en el propio lenguaje y no ya en su función de transmitir una idea, o como en los ‘ready mades’, cuando un objeto fuera de su contexto deja de ser mingitorio y se vuelve algo más”

(Barrera, 2019, p. 27).

La colección como una selección de objetos o como una operación productiva, representa gran parte del estudio de la presente tesis. Es por ello que en los siguientes párrafos se aborda la colección y los hallazgos hechos sobre ella en las distintas dimensiones que abarca y que, finalmente, constituyen un modo de operar que es aplicable a la disciplina arquitectónica. En primer lugar, se desarrolla una observación sobre la colección y su sentido de pertenencia, donde el sujeto desarrolla una afición entorno a objetos de manera intangible. En segundo lugar, se advierte que la asociación de los dispositivos a la colección manifiesta un cambio de atención sobre estos, donde se vuelve más relevante la colección que los dispositivos en sí mismos. Tercero y último, se devela que la colección despierta distintos intereses en el ámbito colectivo, lo que supone que exista también un grado de afición por descubrir e investigar sobre las colecciones, y en ese sentido, la interpretación que pueda haber sobre ella se extiende a todos los espectadores.

El relato presentado por la escritora Jazmina Barrera al comienzo de este capítulo, explica de algún modo como es que la colección despierta un sentido de pertenencia en el dueño de la colección. No obstante, este sentido de pertenencia desarrolla dos esferas que son importantes de explicar. Primero, la apropiación del objeto para el disfrute propio y la separación del objeto del resto; y segundo, lo tangible de esa apropiación según la dimensión física o intelectual del objeto.



Fig. 8 Bernd y Hilla Becher, *Wassertürme* (Torres de agua), 1980. Nueve copias de gelatina de plata. Fuente: 2G. N61 Pezo Von Ellrichshausen

Por una parte, los coleccionadores –o los grandes coleccionadores- desarrollan una pasión fervorosa pero domesticada por la apropiación, donde buscan rescatar o al menos conservar en su memoria los objetos de interés y al mismo tiempo, dejarse guiar por ellos (Benjamin citado en Barrera, 2019). Llevado esto al ámbito arquitectónico, precisamente los dispositivos proyectuales se convierten en esos objetos que despiertan la pasión del arquitecto. En ese sentido, la colección de estos dispositivos busca mantener dentro del diálogo un serie de referencias o tópicos, pero al mismo tiempo se guarda o oculta la relación que se tiene con el objeto y la manera en que ese dispositivo es una guía en el desarrollo proyectual. Por otro lado, la segunda esfera del sentido de pertenencia, tiene que ver con lo tangible o posible que es la apropiación de los objetos de la colección. Existe una dimensión tangible que es posible asociar a objetos de algún modo transportables (libros, fotografías, modelos, etc.) y otra intangible que se establece con objetos inmóviles o del pensamiento. En esta posesión inmaterial “permanece la inquietud de nunca poder adueñarse por completo del otro o de lo otro, de saber que habrá para siempre una distancia infranqueable entre uno y lo que desea” (Barrera, 2019, p. 76).

Por otro lado, existe un hecho en particular de las colecciones que va en contra de la lógica que esta misma plantea sobre la representación de un contenido, y es que lo que la colección hace es despojar a los objetos de uso y concentrar la atención en la colección de los objetos (Barrera, 2019). Dicho de otro modo, lo que la paradoja de la colección logra es captar la atención hacia la colección como un conjunto pero no en los detalles, contenidos o usos que puedan tener los objetos en sí mismos, tal como se cita al comienzo de este capítulo, existe una transformación de los objetos a través de su colección que les da un nuevo valor. En este sentido, la operación de coleccionar dispositivos proyectuales en el contexto de la arquitectura contemporánea se vuelve una estrategia útil debido a que permite trasladar la atención a los objetos de la colección y deja de lado otros aspectos importantes dentro del argumento proyectual. Así, la paradoja de la colección, transforma los dispositivos proyectuales de la colección para darles otro sentido y volverlos el centro de atención.

Por otro lado, dentro de la colección existe una dimensión creativa y colectiva que permite acercar esta operación a distintas disciplinas y también que pueda ser un modo de expresión para cualquier persona. De esta manera, Walter Benjamin reconoce la dimensión creativa de la colección y precisamente, habla de “*el arte de coleccionar*” en el texto que relata sobre desembalar su biblioteca. En aquel texto Benjamin hace una revisión de la colección en función de su propio ejercicio y menciona en cierto punto que el ejercicio de coleccionar es

extrapolable a distintos sujetos, incluso en los niños con sus propias formas de apropiación infantiles como cortar, pegar y calcar. “Renovar el mundo: ése es el instinto más profundo que subyace en el deseo que experimenta el coleccionista de adquirir nuevos objetos...” (Benjamin, 2012, p. 37). En ese sentido, la dimensión colectiva de la colección aparece en cuanto a la multiplicidad de elementos que la pueden componer y al mismo tiempo, las variadas miradas que pueden existir sobre ella.

En definitiva, coleccionar se puede relacionar con esa intención de novedad que tanto persigue la arquitectura y que pareciera volver a aparecer ante la proliferación de información en el contexto contemporáneo, como una forma de huir de ella. Por lo tanto, la noción de novedad se desprende de la posibilidad de crear algo nuevo con lo ya existente y así, no solo se huye sino también se construye algo. De igual forma, la colección como conjunto despierta un sentido de colectividad, alimentado por la multiplicidad de objetos que la conforman. Los objetos que la componen se vuelven interesantes en medida que aparecen juntos, por ello que también despierta interés en distintas disciplinas como un conjunto operativo. Al contrario de lo que pueda parecer, cada una de las colecciones de dispositivos proyectuales es una manera de entender el mundo y al ser entendido como una colección también es abierta a ser interpretada libremente por sus espectadores, ahí está parte de la paradoja de la colección.

## 2. Sobre la paradoja en los procesos de diseño arquitectónico

En lo que se refiere a la paradoja de la colección, tal como hemos mencionado anteriormente, esta se produce en la medida que se le quita el uso a los elementos al ser coleccionados y esto se transforma en una atención sobre el conjunto o los elementos en sí mismos. De este modo, lo que plantea el siguiente capítulo es relacionar esta paradoja de la colección a los procesos de diseño arquitectónico y a la curatoría ejercida sobre los dispositivos. En concreto lo que se estudia, es la relación de los dispositivos proyectuales como colecciones que influyen el proceso de diseño arquitectónico, es por ello que la primera pregunta que se plantea en torno a este tema tiene que ver con ¿qué sucede entre la paradoja de las colecciones y los dispositivos proyectuales?

Como se insinuó al comienzo de la presente tesis, parte del problema contemporáneo de la arquitectura estaba asociado a la indiferencia comunicativa en las prácticas arquitectónicas, esto principalmente debido a que existían una serie de dispositivos que se presentaban como los argumentos del proceso de diseño, sin embargo, no se explicaba del todo, por parte de las oficinas de arquitectura, cuál es el objetivo de aquellos dispositivos dentro del proyecto u obra. En ese sentido, lo que los dispositivos proyectuales hacen, es servir como medio de expresión del pensamiento que acompaña al proceso de diseño arquitectónico, ya sea como referentes arquitectónicos, imaginarios o alegorías discursivas, cada uno de ellos abarca una dimensión diferente de acumulación y es por ello que se vincula a la colección y su paradoja. En efecto, lo que ocurre es que, en la mayoría de los casos, la colección de dispositivos se convierte en un objetivo más del proyecto o incluso en un proyecto en sí mismo. Es por eso, que se plantea como parte de la discusión, si es que existe una curatoría sobre las colecciones de dispositivos proyectuales, donde la selección y exclusión de estos dispositivos se convierte en una tarea más del arquitecto.

Ahora bien, la segunda pregunta que acompaña al desarrollo de este capítulo tiene que ver con cómo influye la paradoja de la colección en los procesos de diseño de arquitectura. Teniendo en cuenta que el proceso de diseño es un proceso más o menos lineal, donde el inicio puede ser el encargo y el final la obra construida, cada uno de los dispositivos proyectuales accede al proceso de manera diferente. Por una parte, los referentes arquitectónicos aparecen casi siempre al inicio del proyecto como precedentes del diseño, pero también es posible volver a ellos durante el proceso como una forma de

ir articulando el lenguaje. En cambio, los imaginarios como un conjunto de imágenes que supone un contenido personal o colectivo, aparecen durante el proceso como una forma de destrabar el proceso o hacia el final del proyecto como un argumento que intenta justificar las decisiones tomadas durante el proceso<sup>16</sup>. Al igual que los imaginarios, las alegorías al ser discursivas aparecen al final o incluso después del proceso de diseño como una forma de describir y argumentar la producción arquitectónica. La paradoja de coleccionar en ese sentido, toma lugar dentro del proceso de diseño al darle un nuevo sentido a los dispositivos en cada parte del proceso.

16. “En ese sentido, creo que son herramientas que solo sirven para destrabar. Ese problema, eso sí, puede pasar más con los imaginarios que con el remake, porque en el remake la forma previa siempre está presente en la cabeza de del arquitecto antes de diseñar. (...) En el caso de los imaginarios puede ser que las imágenes aparezcan después como una manera de justificar, como cuando haces algo que no tienes cómo argumentar, y entonces puedes buscar una imagen que se parezca a lo que estás haciendo, pero eso sería a posteriori. Pero en principio, dentro del proceso proyectual, creo que esas dos maneras de operar, tanto el imaginario como el remake, van a priori (previo al proceso del proyecto) como una forma de destrabar el bloqueo creativo, aunque en algunos casos el imaginario aparece a posteriori, como una forma de justificar algunas decisiones o darle algún grado de sofisticación a decisiones que ya se habían tomado. Ese es el lugar que creo que tienen en el proceso” (F. Díaz, comunicación personal, 20 de diciembre de 2019).

No obstante, la aparición de cada de dispositivo proyectual dentro del proceso de diseño arquitectónico no es una limitante para otros dispositivos. En otras palabras, no es que solo se manifieste un tipo de colección dentro del proceso de diseño, el uso de referentes, imágenes o conceptos de una manera u otra no son valores absolutos dentro del proceso de diseño, por ejemplo la firma de arquitectos Bruther menciona:

“trabajamos mucho en cosas racionales, pese a estar seguros de que la racionalidad es algo extremadamente frágil. Todo nuestro universo de referencias responde más bien al conjunto de imágenes que son capaces de sugerirnos cosas. Nos centramos en la combinación de distintas imágenes y referencias que puestas juntas puedan crear una historia. Y, desde luego, existe esa dimensión personal, tienes razón: algunas imágenes son importantes sin que en todos los casos sepamos muy bien por qué” (Bru & Theriot, 2018, p. 24).

En ese sentido, los dispositivos proyectuales pueden ser acumulados en cualquiera de estas tres formas y ser utilizadas en distintas partes del proceso. Pese a lo anterior, existe también una parte de la paradoja de la colección que permite que ciertas prácticas de arquitectura lleven al extremo la idea de acumular ciertos dispositivos, dado que reúnen algún elemento del dispositivo al punto de que ya no existe una colección en el dispositivos con el fin de convertirlos en medios de expresión del proceso proyectual, sino que la colección se convierte en un proyecto en sí mismo. En esta línea, el trabajo desarrollado por Andrew Kovacs y su *Archive of Affinities* aparece como un ejemplo de esta situación. El “Archivo de Afinidades” como Kovacs (2014) lo define, “es una colección constantemente actualizada de imágenes arquitectónicas que explota el doble significado de afinidad, la semejanza asociada con la palabra como predilección personal y la relación entre las cosas”. El archivo se compone por más de 1500 imágenes de arquitectura que a diario sigue creciendo.

En esta línea, podemos poner en discusión si el trabajo realizado por Kovacs es realmente una curatoría sobre los dispositivos, dicho en sus propias palabras él define el ejercicio de selección como una “curatoría rápida”, donde simplemente selecciona las imágenes según lo que esté buscando en ese momento y las guarda pensando que podría serle útil en otro momento (A. Kovacs, comunicación personal, 15 de octubre de 2019). Entonces, ¿es realmente una curatoría el ejercicio de acumular imágenes sin un fin concreto?. Al principio de la presente investigación, se definió la curatoría como la tarea “que permite conectar distintos elementos y crear uniones entre ellos para la elaboración de un contenido que sea significativo en términos culturales, sociales o políticos”<sup>17</sup>. Por lo tanto, esta definición se contradice con el trabajo de Kovacs sobre su “Archivo de Afinidades” donde no existe una clara intención de crear un contenido a partir de las conexiones que puedan surgir entre las imágenes. Si bien esta colección de dispositivo puede ser útil al momento de diseñar otro proyecto<sup>18</sup> lo que se cuestiona en particular es el ejercicio de acumulación con respecto a la paradoja de la colección y que efectivamente, aquí se cumple lo que se plantea. La atención está sobre la colección de imágenes y no sobre el contenido de cada una de ellas.

Finalmente, la paradoja de la colección en los procesos de diseño de arquitectónico se manifiesta por un parte en el momento de inserción de los dispositivos proyectuales, donde cada uno adquiere un valor distinto. Por otro lado, se manifiesta en la curatoría ejercida sobre los dispositivos, en la medida de que esta es intencionada a construir un nuevo significado a los dispositivos, es decir, son coleccionados con el fin de mediar entre el pensamiento y la expresión del proyecto.

17. Ver Espacio Interior: el proceso de colección y curatoría de los dispositivos. Pág. 20

18. “*Archive of Affinities* es ciertamente un paso integral en el proceso de diseño de un proyecto, pero en la medida en que es un depósito de material de referencia. *Archive of Affinities* también es un proyecto en sí mismo” (A. Kovacs, comunicación personal, 15 de octubre de 2019). Traducción de la autora.



Fig. 9 Recopilación de imágenes del *Archive of Affinities*. Andrew Kovacs. Fuente: <https://o-k-o-k.net/>

# Capítulo 2: Asociaciones

A continuación, se presentan los hallazgos sobre las tres colecciones de dispositivos proyectuales mencionados al inicio de este escrito, asociadas a un proceso de acumulación. Cada una de ellas es puesta en discusión en torno a las distintas prácticas de arquitectura del contexto contemporáneo que se consideraron dentro del estudio. De este modo, en primer lugar se expondrá sobre los referentes arquitectónicos como un sistema de fragmentos reordenados, posteriormente se abordarán los imaginarios como contra-narrativas de lo imaginario y finalmente se hace una aproximación a la alegoría como un relato ingenuo. En síntesis, se logra establecer ciertas asociaciones entre los dispositivos proyectuales, su colección y las prácticas arquitectónicas contemporáneas.

## 1. Un sistema de fragmentos reordenados

En su *Autobiografía Científica*, Aldo Rossi escribe lo siguiente: “Esta capacidad de usar piezas de mecanismos cuyo sentido general en parte se pierde siempre me ha interesado, incluso en términos formales. Pienso en una unidad, o un sistema, hecho solamente de fragmentos reordenados”<sup>19</sup>(1981, p. 8). En aquella frase aparece el gran interés que tuvo Rossi sobre los fragmentos y más aún por la arquitectura entendida como una serie de fragmentos que van apareciendo dentro de la ciudad. En ese sentido, el reordenamiento de fragmentos arquitectónicos correspondería a la expresión más cierta acerca del posicionamiento general sobre las problemáticas de la realidad en la que vivió y que le permitió de algún modo conectarse con el pasado y al mismo tiempo, hacer historia.

Sin ir más lejos, la oficina *Amunátegui Valdés* define su práctica como coleccionista de fragmentos, los cuales corresponden en su mayoría a objetos extraídos de prácticas arquitectónicas históricas. Tal como relatan en su monografía “Mundo de Fragmentos” y haciendo referencia a la cita de Rossi descrita anteriormente, la colección de fragmentos o referentes arquitectónicos se traduce en una observación crítica al pasado, que reordena y articula los objetos como un conjunto de posibles soluciones (Amunátegui & Valdés, 2017).

“Hay un par de líneas a las que me podría referir, que es lo que hacemos en la oficina. Una tiene que ver, por su puesto, con la acumulación de objetos arquitectónicos o precedentes. Entonces, son objetos que ya pasan a ser objetos históricos... Todos los objetos arquitectónicos son posibles referencias, en ese sentido, no hay de ninguna manera una especie de exclusión de objetos. Eso es porque tomamos esos objetos no como objetos ideológicos sino que simplemente como formas en el mundo” (C. Amunátegui, comunicación personal, 28 de agosto de 2019).

En consecuencia, la acumulación de objetos arquitectónicos se convierte en una colección de dispositivos proyectuales bajo la idea de que cada uno de ellos es un potencial referente al cual recurrir dentro del proceso proyectual. Sin embargo, es importante recalcar que la colección no está cerrada a otros dispositivos, de hecho, el mismo arquitecto señala que: “hay otro universo de referencias que no tienen que ver necesariamente con objetos arquitectónicos,

19. Cita original en inglés:  
*“This ability to use pieces of mechanisms whose overall sense is partly lost has always interested me, even in formal terms. I am thinking of a unity, or a system, made solely of reassembled fragments”.*

con edificios, sino que por ejemplo con historia de la pintura...este segundo conjunto de referencias funciona más como procesos intelectuales, procesos de pensamiento (C. Amunátegui, comunicación personal, 28 de agosto de 2019)". Como se discutió en el comienzo de la investigación<sup>20</sup>, los referentes como dispositivos proyectuales actúan como fuentes de conocimiento que permiten darle forma tangible a lo que el pensamiento intenta proyectar, por eso a veces se mencionan como referentes otros objetos lejos del ámbito arquitectónico, como la pintura. Sin embargo y tal como detalla Peter Märkli (2012), si no se conoce el lenguaje no se puede formular una oración y al mismo tiempo, usar el lenguaje para construir una oración no significa que se pueda escribir una obra literaria.

Ahora bien, entender cómo se involucran estos conocimientos o fragmentos en el proceso de diseño se vuelve algo más complejo de ilustrar, debido a que cada proceso es diferente y cada colección de referentes también es diferente para cada arquitecto. No obstante, siguiendo la idea del lenguaje dentro de la arquitectura, cada fragmento extraído de una obra puede ser usado o reordenado para construir un nuevo relato que responda al contexto en el que se desarrolla. Así al menos, es descrito por los arquitectos de *Amunátegui Valdés* que asumen la existencia de una realidad distinta a la que se desarrollaron arquitecturas pasadas y por lo tanto es su deber volver a poner en conversación ciertos fragmentos con la realidad actual.

20. Ver *Sobre los dispositivos proyectuales: acotaciones y definiciones, Referentes arquitectónicos*, pág. 30

21. Se hace el supuesto que se refiere a la arquitectura análoga de la que habla Aldo Rossi en el texto "*La Arquitectura Análoga*", donde Rossi postula: "El pensamiento analógico es arcaico, no expresado y prácticamente inexpresable con palabras. En esta definición creo encontrar así mismo un sentido distinto de la historia; vista no como cita sino como una serie de cosas, de objetos de afecto (oggetti d'affezione) de los que se sirve el proyecto o la memoria"(1975).

"Lo que nos interesa es tomar todo ese acervo de conocimiento y tradiciones para chocarlo con otro conjunto de fenómenos que uno podría llamar, siguiendo a *Auerbach* que es un argumento de él, una mezcla de todas la literaturas del mundo con todas sus circunstancias... tomamos provecho de toda la tradición de la arquitectura, más allá de cánones, y lo intentamos chocar con las realidades que están cualificando siempre esas arquitecturas hoy en día" (C. Amunátegui, comunicación personal, 28 de agosto de 2019).

Según lo revisado, lo controversial del uso del lenguaje ya sea repitiéndolo o haciendo variaciones, tiene que ver con el afán de novedad que todavía persiste dentro de la arquitectura más contemporánea. No obstante, podríamos hacer una distinción desde el enfoque gramatical que Märkli plantea para explicar de mejor manera cómo es que reordenar fragmentos se convierte en uno de los sistemas contemporáneos para sortear la imposibilidad de crear algo completamente nuevo y poder trascender en el ámbito arquitectónico. Por un parte, Peter Märkli (2012) considera que la arquitectura "análoga"<sup>21</sup> que

muchos intentan replicar, se trata de una arquitectura que trabaja desde la “imagen terminada” de la obra, en cambio la idea gramatical que el plantea observa la obra, la estudia y trabaja desde los principios de ella para probarlos con la realidad actual, de esta forma lo que permanece es el contenido y no la mera imagen. De algún modo, la idea gramatical establece la noción de la colección como un paralelo al proceso de diseño.

Es interesante reparar en que la colección de referentes arquitectónicos guarda una estrecha relación con la historia, primero porque toma de ella fragmentos como dispositivos proyectuales y segundo porque también permite continuar el camino a partir de ella. En cada edificio u obra, hay un conjunto de razonamientos que manifiestan visiones acerca la vida, la cultura material, la historia y la ciudad, por lo tanto, que estas ideas puedan encontrar un lugar en la arquitectura más contemporánea depende meramente de cuan fluida sea la comunicación entre la arquitectura, las múltiples esferas de producción y la sociedad (Amunátegui & Valdés, 2017). Considerando lo anterior, retomar el hilo de la historia supone comprender ese conjunto de razonamientos previos y desde ahí poder proponer un nuevo elemento, asumiendo y explicitando que no deja de estar conectado con sus precedentes. Así al menos es la visión que tiene Schinkel sobre la historia y que Adam Caruso cita para justificar su respuesta a las arquitecturas de exceso de principios de los años 2000’:

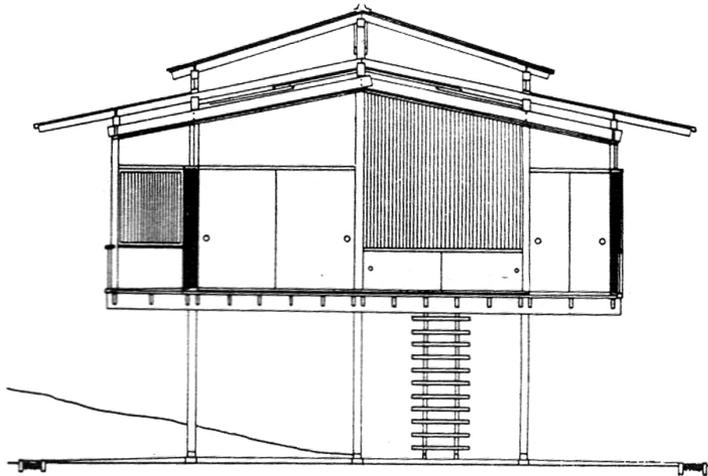
“La historia nunca ha copiado la historia anterior y si alguna vez lo hubiera hecho, eso no importaría en la historia; en cierto sentido, la historia se detendría con ese acto. El único acto que califica como histórico es el que de alguna manera introduce algo adicional, un nuevo elemento, en el mundo, a partir del cual se puede generar una nueva historia y retomar el hilo”<sup>22</sup>(Schinkel citado en Caruso, 2004).

Para Caruso (2004), todo lo que pueda contribuir a mantener la continuidad entre las arquitecturas pasadas y la situación contemporánea vale la pena, comprender y reflexionar sobre el pasado es lo que permite que la arquitectura pueda continuar como una disciplina relevante en el ámbito social y artístico. De esa forma, la relación que existe entre la historia y la colección se establece mediante el carácter evocativo que provoca cada uno de los objetos que la componen. En otras palabras, la colección es en sí misma fragmentaria, evoca un totalidad que es imposible de conocer pero a la vez mantiene la individualidad de cada pieza, al estar formada por objetos extraídos desde otro tiempo, la colección nos trae al pasado de manera directa (Crispiani, 2020).

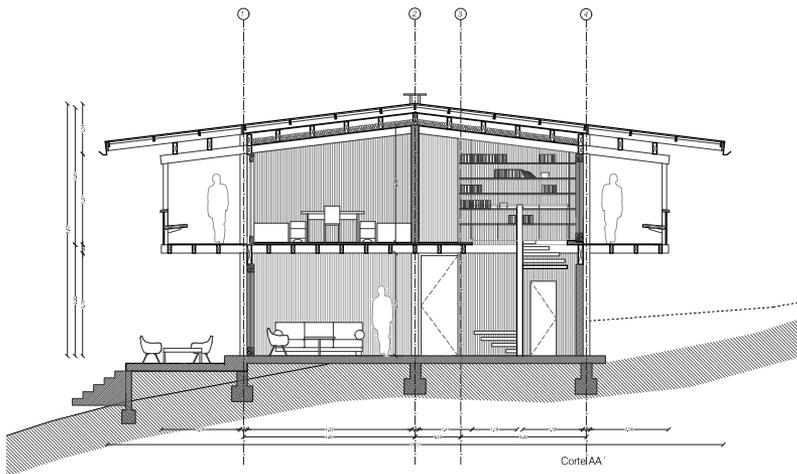
22. Cita en su idioma original: *“History has never copied earlier history and if it ever had done so that would not matter in history; in a certain sense history would come to a halt with that act. The only act that qualifies as historical is that which in some way introduces something additional, a new element, in the world, from which a new story can be generated and the thread taken up anew”*.

En relación a la paradoja de la colección, la colección de referentes arquitectónicos puede volverse paradójica en cuanto pone en conversación a los diferentes referentes que reúne y en algunos casos, la atención se vuelca sobre la relativa capacidad de conocimiento disciplinar que tiene el coleccionador, quitándole la atención al uso como precedente de diseño que pueden tener los referentes arquitectónicos. En ese sentido, la paradoja se presenta cuando los dispositivos proyectuales se expresan como un vínculo con la historia o lo existente pero sin hacer un crítica o estudio sobre ella.

Finalmente, el sistema de fragmentos reordenados al que refiere este capítulo tiene que ver con este resurgimiento dentro de la disciplina de volver a poner en conversación los referentes arquitectónicos ligados al proceso de diseño. Sean como dispositivos proyectuales que dan un punto de partida a un proyecto o como argumentos que justifican las decisiones durante el proceso y que aluden más a una imagen que al contenido de los proyectos. Esta última forma de poner en conversación arquitecturas pasadas pareciera ser una manera más fácil de aparecer dentro del debate contemporáneo, no obstante, es esta acción la que dificulta dar continuidad a la historia porque precisamente no está introduciendo nada nuevo. A pesar de que la línea que divide ambas maneras de utilizar este sistema es frágil, es importante recalcar que la colección de referentes arquitectónicos no es un sistema único ni propio de este período, como ya hemos revisado, reordenar fragmentos es simplemente una forma de sistematizar el proceso y diseño arquitectónico.

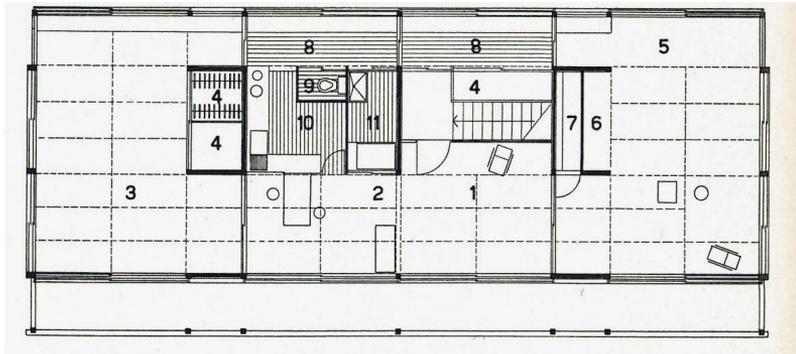


Own House, 1953  
 Corte Transversal  
 Sin Escala  
 Kenzo Tange Architects  
 Recuperado de Estudio Paperbacks, Gustavo Gilli, 1981

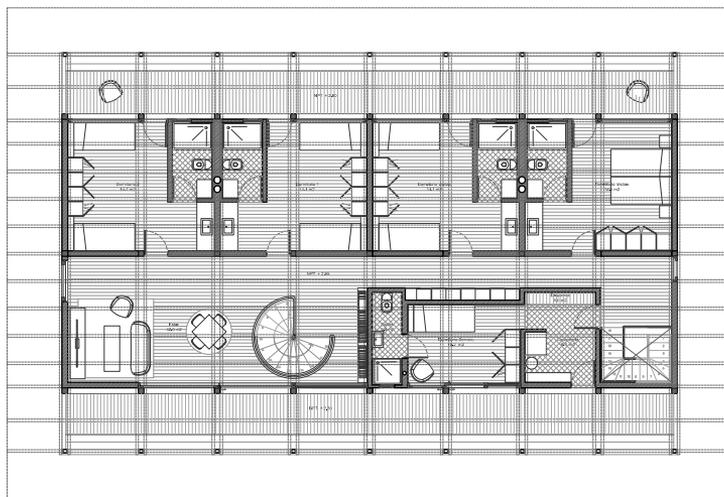


Casa Hill Grez, 2019  
 Corte Transversal  
 Esc 1:200  
 Amunátegui Valdés Architects

Fig. 9 “Sobre Referencias y Colisiones” Fuente: Acuña. M. (2019). *Práctica Profesional Amunátegui Valdés Architects*.



Own House, 1953  
 Planta Segundo Nivel  
 Sin Escala  
 Kenzo Tange  
 Kenzo Tange Architects  
 Recuperado de [alredordelaarquitectura.wordpress.com](http://alredordelaarquitectura.wordpress.com)



Casa Hill Grez, 2019  
 Planimetría Segundo Nivel  
 Esc 1:250  
 Amunátegui Valdés Architects

Fig. 10 “Sobre Referencias y Colisiones” Fuente: *Acuña, M. (2019). Práctica Profesional Amunátegui Valdés Architects.*

## 2. Contra-narrativas de lo imaginario

A diferencia de la colección anterior, los imaginarios como dispositivos proyectuales aluden a una dimensión más subjetiva sobre el contenido que expresan. El imaginario como sus definiciones indican<sup>23</sup>, guarda relación con las imágenes y lo visual más que con un contenido específico y concreto como lo es el referente. A pesar de que estas diferenciaciones en el campo arquitectónico parecieran haberse olvidado o confundido, lo que el imaginario pretende es mostrar un serie de asociaciones a través de una colección de imágenes.

En lo que respecta al contenido del imaginario, este se compone principalmente de imágenes que expresan ciertas cualidades asociadas a formas, texturas o incluso colores, sin embargo, todas expresiones no pueden ser percibidas de igual modo por todos. Precisamente esto es lo complejo de utilizar solo imágenes como referencias proyectuales. Pueden asociarse ciertas ideas a una imagen o a una colección de imágenes –predeterminadas por el arquitecto-, pero al final lo que prevalece es lo que cada sujeto observa sobre aquello. Al respecto, Francisco Díaz en la sección “*Imaginario*” de su libro *Patologías Contemporáneas* plantea lo siguiente:

“...las imágenes se presentan con una suerte de aura a su alrededor, apostando a transformarlas en el dispositivo validador de la práctica. Así, en vez de proponer un lenguaje que posibilite una comunicación, una corriente de arquitectos contemporáneos apuesta a que su propia subjetividad -manifestada en su capacidad de seleccionar imágenes de referencia- es suficiente como para explicar porqué hacen lo que hacen.”  
(Díaz, 2019)

Pese a lo anterior, no es tarea de esta tesis hacer un análisis exhaustivo a las imágenes presentadas como argumentos del proyecto porque existe un número ilimitado de imágenes así como de arquitectos<sup>24</sup>, pero lo que sí es posible de describir son los procedimientos que se asocian al imaginario y que permiten de alguna forma desarrollar o argumentar una obra bajo esta lógica en el contexto contemporáneo. Por una parte, como ya hemos mencionado las prácticas consideradas como coleccionistas de imaginarios, son las que presentan generalmente esta serie de imágenes o catálogos de referencias como parte de su imaginario personal. Esta construcción de imaginario

23. Ver *Sobre los dispositivos proyectuales: acotaciones y definiciones*, *Imaginario*, pág. 33.

24. “¿Hay quien pueda confiar en clasificar un mundo de objetos que cambia a ojos vistas y en lograr establecer un sistema descriptivo? Existen casi tantos criterios de clasificación como objetos mismos” (Baudrillard, 1969, p. 2).

aparece como la reinterpretación al *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg<sup>25</sup> o la idea de *musée imaginaire* de André Malraux. En esta línea, la idea de museo imaginario tiene que ver con un proceso de reproducción –a través de la fotografía- que pone a los objetos bajo un mismo dominio. Asimismo, el museo imaginario se construye como un museo sin muros, ya que bastaría con un libro que contuviera las imágenes de las obras para poder hacer el mismo ejercicio crítico que propone una colección expuesta en un museo tradicional.

“Esas miniaturas, esos frescos, esos vitrales, esas tapicerías, esas placas escritas, esos detalles, esos dibujos de vasos griegos –aún esas esculturas- se han convertido en láminas. ¿Qué han perdido? Su cualidad de objetos. ¿Qué han ganado? El mayor significado de estilo destino que pueden asumir” (Malraux, 1956, pp. 42-44)

Por lo tanto, es más fácil entender el imaginario cuando los objetos pasan a estar bajo el mismo formato, como la fotografía, y es ahí que los objetos reunidos ganan un nuevo significado. En otros términos, en cada *musée imaginaire*, la distancia y la relación entre imágenes genera una tensión idílica, un espacio donde la imaginación puede construir enlaces ocultos y elaborar un nuevo contenido (Fabrizi & Lucarelli, 2019). Lo que conecta el noción de colección con los imaginarios es precisamente que los objetos pasan a estar bajo una misma categoría y adquieren un valor para el coleccionista bajo la idea de que estas imágenes pueden servir como referencias visuales. En efecto, cuando se reúnen una serie de fotografías de apariencia etérea, lo que sucede es que la atención se vuelca sobre las imágenes y no sobre el contenido que puedan aportar al discurso arquitectónico.

En una visión más global, el problema que presenta esta lógica según Davide Ferrando (2018) es que la serie de proyectos editoriales que han surgido en el último tiempo ponen en circulación ciertas imágenes, por lo general imágenes de fuentes menos conocidas o accesibles y esto contribuye tanto a un proceso de construcción como un proceso de destrucción de imaginarios dentro de la disciplina, donde la curatoría de los archivos opera de manera dominante sobre la crítica del discurso arquitectónico, que mediante tácticas de inclusión y exclusión producen contra-narrativas dentro de el mismo. Dicho en otras palabras, los tableros de imágenes, atlas, las autobiografías iconográficas, entre otros, han establecido ciertos parámetros sobre las imágenes dentro de la discusión disciplinar que al ser desconocidas provocan una aura misteriosa entorno a su contenido, por lo tanto se imposibilita el diálogo entre la

25. Ver pág 33, el Atlas se ocupa como una forma de dar a entender el imaginario.

arquitectura. Al mismo tiempo se crea una especie de afición por encontrar imágenes aún más etéreas y despojadas de contexto con el fin de parecer más creativo que los demás (Díaz, 2019).

“...por eso estoy en contra de plataformas tipo *Pinterest* o incluso *Instagram*, porque lo que hacen es que separan la imagen de su contenido. Uno ve una tabla de *Pinterest* de un montón de cosas asociadas, color, material, referencia, cómo le llega la luz, etc. Y claro, eso arma como una agrupación pero donde todas las cosas son planas y sacadas de contexto ampliado, no solo dónde quedan sino quién lo hizo, qué año, bajo qué circunstancias, cuál era la restricción, cuáles eran las decisiones que se tomaron, a qué líneas teóricas se adscribía tal arquitecto o tal diseñador, los vínculos históricos que tenía, etc. Entonces uno ve una serie de imágenes todas puestas en un mismo nivel de relevancia” (R. Valenzuela, comunicación personal, 15 de octubre de 2019).

Lo que la lógica del imaginario logra, es poner sobre la mesa una serie de imágenes y suponer que eso es suficiente para dar cuenta de un contenido o argumento (Díaz, 2019). Si bien es posible que a partir de la colección de imágenes se puedan lograr nuevos significados, como afirma Malraux, las relaciones entre imágenes quedan ocultas al resto y por lo mismo, solo aparecen como gestos dentro de la arquitectura. Al respecto, el arquitecto Rodrigo Valenzuela menciona:

“...las imágenes [en aquel contexto] en general tienden a hablar de sensaciones y ahí entra el genio, la persona que es capaz no solo de interpretar, si no de seleccionarlas. Ahí entra la figura del curador, que elige imágenes y probablemente mientras más extraña y más desconocida, se hace más interesante el atlas y más críptico para que no entre el resto de la gente” (R. Valenzuela, comunicación personal, 15 de octubre de 2019).

Así como en la paradoja de la colección, las imágenes que componen el imaginario se vuelven relevantes en la medida que aparecen juntas como el argumento que justifica del proyecto. Del mismo modo, la curatoría que se hace sobre estos dispositivos si bien se hace en función de explicar el parte del procedimiento proyectual, no deja en claro cuál es contenido que se desprende a partir de las conexiones que puedan existir entre las imágenes y queda a criterio del espectador la interpretación del imaginario presentado.

De esta manera y como conclusión, la lógica de imaginario o de colección de imágenes como dispositivo proyectual aparece dentro de la discusión contemporánea en el modo que permite justificar y al mismo tiempo ocultar ciertas relaciones entre el proceso intelectual y desarrollo del proyecto. El diálogo que pretende establecer, no utiliza ninguna gramática relacionada a la arquitectura y por lo mismo, al establecer el imaginario como un dispositivo proyectual se complejiza la comunicación con el resto de la disciplina. Sin embargo lo interesante de esta colección es que permite restablecer más de una asociación sobre los dispositivos, a diferencia de los referentes o las alegorías, el imaginario permite re-visitarse las imágenes durante y después del proceso de diseño. El arquitecto se convierte en el curador de su propia colección de imágenes, sin embargo olvida que el principio fundamental de la colección es el de que los objetos pueden tener una serie de significados a pesar de haberlos seleccionados por alguna razón o afición.

REFERENCIAS:  
HOUSE IN WHITE (SHINOHARA, 1966)  
HOUSE KICHER (OLGIATI, 1993)  
STUDIO HOUSE (CARUSO ST. JOHN, 1994)



11  
Pensamos el lugar como un soporte para diversos recintos que pueden ir y venir. Esto se cruza con las referencias de aquello que leemos, vemos, recopilamos o estudiamos: en este caso, de Castillo, Shinohara, como también de Olgiati, Caruso St John y varios otros que rondan entorno a lo que hacemos.

Fig. 11 Lámina de proyecto de la oficina MCR+JAG Fuente: <https://www.mcrjag.com>

### 3. Relatos ingenuos

Dentro de los dispositivos proyectuales abordados dentro de la presente investigación, la alegoría discursiva es la que aparece más frecuentemente de manera posterior dentro del proceso de diseño. En términos del proceso, la alegoría se utiliza como un modo de argumentar el proyecto mediante una serie de metáforas consecutivas, que se ve expresada cuando este es comunicado a otros. En relación a la colección, la alegoría en términos de Walter Benjamin (2005) apela a un razonamiento distinto, donde las cosas –los objetos- sólo representan entradas a un diccionario secreto que jamás tendrá suficientes cosas, pues ninguna de ellas puede representar a las otras. Dicho de otro modo, lo que la alegoría promueve es una acumulación sin fin, los objetos seleccionados y coleccionados que en conjunto no están representando una muestra de algo, por lo tanto es difícil conocer el significado del total. Sin embargo, es relevante agregar que la alegoría y la colección no son opuestas sino que son distintas formas de razonar frente a los objetos: “No por ello deja de haber en el fondo de todo coleccionista un alegórico, y el fondo de todo alegórico un coleccionista, siendo esto más importante que todo lo que les separa” (Benjamin, 2005, p. 229).

Dicho lo anterior y en relación a lo expresado al comienzo de la investigación<sup>26</sup>, el uso de alegorías discursivas como argumentos proyectuales dentro de las prácticas de arquitectura contemporánea se manifiesta en las palabras utilizadas para expresar un proyecto. Así, la alegoría discursiva se apropia de una serie de conceptos que desvían la atención o relatos anexos a lo que se supone que un argumento proyectual debiera explicar. Precisamente, uno de los ejemplos que es posible poner en discusión es la práctica de *Pezo Von Ellrichshausen*. Dentro de sus discursos y memorias es posible observar una serie de alegorías que guardan los orígenes de su forma de trabajo o cómo ellos llaman más recientemente su “intención ingenua”. A diferencia de los coleccionadores anteriores, no se explicitan los objetos seleccionados como referencias de la práctica dentro del discurso, sin embargo, podemos observar continuamente como otros arquitectos pueden hacer observaciones sobre su trabajo en relación a distintas referencias<sup>27</sup>. Por otro lado, la idea de intención, según sus palabras guarda relación con algo que ya está ahí antes de la acción y que motiva a que se produzca cierto movimiento, al mismo tiempo que desaparecen una vez concluido el proceso de producción (Pezo von Ellrichshausen, 2017). Entonces, ¿son realmente tan ingenuas esas intenciones si están relacionadas

26. Ver Alegorías discursivas, pág. 35

27. Por ejemplo, Cristóbal Amunátegui expresa “ellos oscurecen todo, ellos nunca mencionan una referencia y eso es lo más increíble, sobre todo porque en sus primeros trabajos es evidente y para mí sería mucho más productivo si ellos hablaran de su trabajo por ejemplo en función del *Raumplan* de Loos” (comunicación personal, 28 de agosto de 2019). Al mismo tiempo que Rodrigo Pérez de Arce en el texto “La música de las formas” menciona al respecto lo mismo, “Son pocas las variantes que Pezo von Ellrichshausen utilizan como mediaciones entre el interior y el exterior: los sistemas murarios asociados al *Raumplan*, las retículas estructurales, la galería perimetral y el ensanchamiento del perímetro mediante espacios “sirvientes” constituyen el grueso de su repertorio” (Pérez de Arce, 2012, p. 17). Coincidentemente ambos expresan la misma referencia para definir el trabajo de los arquitectos a pesar de ellos de algún modo nieguen la existencia de referentes, sin embargo, según la opinión de Francisco Díaz “sería ingenuo pensar que hoy en día uno puede crear de la nada, en algún momento fue así pero hoy es muy difícil (...) no sé si es un rechazo a mencionar los dispositivos, yo creo que es una omisión inconsciente” (F. Díaz, comunicación personal, 20 de diciembre de 2019).



Fig. 12 y 13 Villa Müller- Adolf Loos  
 Fuente: Besser. J. & Liebscher .S.(2005). ADOLF LOOS, THE LIFE - THE THEORIES - ANALYSIS OF THE VILLA MUELLER

Fig. 14 y 15 Casa Poli- Pezo Von Ellrichshausen  
 Fuente: *plataformarquitectura.cl*

a otros objetos?. Si bien no es tarea de este capítulo analizar en particular la práctica de *Pezo Von Ellrichshausen* resulta interesante poner en discusión este posicionamiento, sobre todo cuando más adelante dentro del texto *Intención Ingenua* los arquitectos señalan que existe un tipo de arquitecto que trabaja con algo contrario a lo que son las intenciones arquitectónicas y que precisamente lo convierten en un narrador de historias:

“Este *autor arquitecto*, de hecho, tiene la habilidad pretenciosa y a la vez refinada de escapar de argumentos tediosos. Su carácter protagonista es la encarnación misma de un propósito opaco y secreto. Por ello, en lugar de recurrir a intenciones, el autor arquitecto, en cuanto que táctico e iluminado meteorólogo, utiliza visiones de imágenes simples para moldear el futuro cercano o distante. Este carismático arquitecto narra cuentos. De tal modo, las intenciones se convierten en palabras clave o, incluso, en conceptos o figuras metafóricas; una idea breve y directa, un comentario, una ocurrencia o una promesa...” (Pezo von Ellrichshausen, 2017, p. 14).

En esta misma línea, también nos podríamos referir al trabajo de Smiljan Radic y sus colecciones caóticas<sup>28</sup>. Si bien Radic ha expuesto sus diferentes colecciones tanto físicas como referenciales, existe una dimensión de su obra que se vuelve compleja de descifrar y que de alguna forma despierta un interés dentro del campo disciplinar. Al momento de observar su discurso en distintos medios, es posible advertir dentro de ellos una serie de relatos anexos a la producción arquitectónica que complejizan y evitan la argumentación proyectual, al mismo tiempo que el modo de representación utilizado sobrepone capas de información provocando una especie de velo críptico que dificulta su interpretación (Díaz, 2019). “Esta imagen gruesa a mi derecha abre un paréntesis al discurso sostenido por las imágenes de mi izquierda. Paréntesis que encierra una forma inestable y peligrosa” (Radic, 2014, p. 18). En este caso, la alegoría y la colección se entrecruzan, provocando que la distancia al contenido se amplíe y se dificulte a acceder. En palabras del propio arquitecto, el sentido de ocultar los argumentos tiene que ver con la profundidad intelectual que las colecciones y alegorías construyen alrededor de él. “Curiosamente, se trata de algo que cuando se explicita parece obvio, y se vuelve banal.” (Radic en Walker, 2013, p. 22).

28. Ver Crispiani. A. *El coleccionismo y sus variantes: Sobre la obra de Smiljan Radic* (2019).

Con respecto a esta estrategia de dialectos alegóricos y en relación al uso de imaginarios, también como una forma de evadir la crítica, el arquitecto Francisco Díaz manifiesta una posición más crítica sobre su uso en el contexto contemporáneo.

“...lo que hacen ese tipo de estrategias es sacar la arquitectura de la lógica del conocimiento – o de una cierta disciplina del conocimiento – y la ponen en un territorio más cercano al arte y que es muy difícil de juzgar. Es una manera de desintelectualizar la arquitectura. A corto como a largo plazo lo que hacen es entrar en este territorio medio esotérico donde las cosas no se pueden discutir, no se pueden hablar y no se pueden juzgar. Protegen al autor pero destruyen por completo la idea disciplinar” (F. Díaz, comunicación personal, 20 de diciembre de 2019).

Coleccionar conceptos o relatos que a la larga se convierten en alegorías discursivas, es una forma paradójica de argumentar el proyecto en cuanto estos dispositivos se convierten en la única verdad sobre cómo se llevó a cabo el proceso del proyecto. En ese sentido, la alegoría discursiva presenta la ilusión de una explicación a través de un relato que conduce al espectador hacia un lugar desconocido. De esta forma la paradoja de la colección se cumple en cuanto el discurso se vuelve una alegoría difícil de descifrar.

En conclusión, la colección de distintos conceptos o metáforas se convierte en una forma de alegoría discursiva que aparece de manera posterior al proceso de diseño, esta colección se apropia o referencia a otras expresiones narrativas. Como estrategia, permite que el argumento proyectual se oculte dentro de un envoltorio críptico que no deja que cualquiera pueda acceder al contenido total. Los relatos expresados se vuelven el elemento validador de la práctica, más allá de las verdaderas intenciones arquitectónicas que puedan existir dentro del proyecto porque finalmente lo que es accesible, más allá de las obras, son estos relatos.



# Conclusiones

## Conclusiones

“Coleccionar es una forma de escapismo. Al depositar la atención, el deseo y la voluntad en algo ajeno, en su belleza, su orden, su calificación y acumulación, se evaden faltas y vacíos” (Barrera, 2019, p. 88).

Parece contradictorio hablar de colecciones en la arquitectura, cuando de cierto modo se están robando la atención de quienes las presentan y de quienes las interpretan, enfocando la atención hacia una serie de elementos, que en este caso se han denominado como dispositivos proyectuales. Sin embargo, como describe la escritora Jazmina Barrera, coleccionar se convierte en un modo de escape a la falta y el vacío. En síntesis, las colecciones permiten llenar un espacio a través de los objetos y construir un conjunto que se vuelve significativo para quién hace la curatoría de seleccionar y excluir los elementos que representarían algún contenido para ser presentado a sus posibles espectadores. De esta forma, la colección como una operación que permite reunir una serie de dispositivos, se vuelve útil para las prácticas de arquitectura contemporánea en cuanto permite llenar ciertos vacíos o espacios que aparecen antes, durante y después del proceso de diseño de una obra arquitectónica, al mismo tiempo que permite escapar de las grandes cantidades de información que impiden la posibilidad de crear algo nuevo.

En esta misma línea, la paradoja de la colección, aparece en el contexto contemporáneo como una salida o más bien como una forma de sobresalir dentro del campo disciplinar. A través de los distintos dispositivos proyectuales, se crea la ilusión sobre ciertos argumentos del proyecto y al mismo tiempo se eleva el estatus del arquitecto, quien plantea que estos dispositivos son la justificación de su producción. “Las prácticas contemporáneas se contentan con existir y ser conocidas, pero rara vez intentan comunicar algo” (Díaz, 2019, p. 141). No obstante, no es que los dispositivos proyectuales coleccionados no comuniquen algo, sino lo que se critica es la indiferencia a explicar las verdaderas asociaciones que ocurren dentro del proceso de diseño. La razón de por qué se vuelve necesario explicitar estas relaciones sobre los dispositivos proyectuales y los procesos de diseño, es porque la arquitectura también se constituye como conocimiento disciplinar y en ese sentido, es relevante conocer esos razonamientos con el fin de poder ir trabajando sobre ellos, estudiarlos, testarlos y renovarlos.

En relación a los dispositivos proyectuales, hay un aspecto importante sobre el que concluir y es que cada uno de ellos permite distintos acercamientos a su contenido en particular. Por un lado, los referentes arquitectónicos son la colección que es más explícita en cómo opera en el proceso de diseño, debido a que su contenido está directamente conectado con el ámbito con el que se desarrolla. La colección de referentes arquitectónicos permite volver a re-visitar su contenido, sin embargo, este contenido está sujeto a sus propios tratados. En otra esfera, los imaginarios también permiten re-visitar su contenido durante todo el proceso de diseño y en otros momentos, lo interesante sin embargo, es que este dispositivo permite un reordenamiento de los elementos y eso deriva en una serie de nuevas asociaciones entre las imágenes que componen el imaginario como conjunto. A diferencia de los dispositivos anteriormente mencionados, las alegorías discursivas como colecciones de conceptos o relatos, representan una dimensión mucho más cerrada a la revisión y reutilización de su contenido. Cada planteamiento se presenta como un argumento definitivo y que representa o reinterpreta de manera subjetiva el contenido al que alude. En suma, la colección de referentes arquitectónicos es quizás el dispositivo más explícito en cuanto a cómo opera en el proceso de diseño. Sin embargo, las imágenes del imaginario y los conceptos de las alegorías discursivas, carecen de operatividad directa y se manifiestan sólo como acumulaciones de contenido (Sato, 2017), en tanto el imaginario contrario a las alegorías discursivas permite un acceso libre a la reorganización del contenido y eso significa la posibilidad de poder establecer distintas asociaciones.

Si bien la colección de dispositivos proyectuales permite huir de la problemática de la sobreinformación contemporánea a través de la apropiación de material, estos medios permiten también evitar la argumentación proyectual de un proceso de producción arquitectónica. Esta situación es un buen indicio de que la disciplina se sigue reinventando o buscando maneras de trascender mediante procedimientos que le den cierto grado de originalidad a la práctica. De este modo, la principal ventaja que ofrecen los dispositivos proyectuales como medios de visualización, es la posibilidad de representar nuevas asociaciones entre objetos que no habían sido puesto juntos antes (quizás ahí el grado de novedad). A pesar que no son operaciones completamente nuevas, existe la posibilidad de re-visitar ciertos contenidos y seguir asociándolos de distintas maneras. Los dispositivos proyectuales también podrían lograr, es construir o explicitar una imaginación colectiva, asociada a los referentes arquitectónicos e imaginarios, y una individual asociada a las alegorías discursivas.

“Que estas ideas encuentren eco en procesos más amplios depende de cuán fluidos sean los vasos comunicantes entre la arquitectura, las distintas esferas de producción y la sociedad” (Amunátegui & Valdés, 2017, p. 6).

Por otro lado, sobre el problema de la comunicación arquitectónica contemporánea es importante aclarar que la colección de dispositivos proyectuales acentúa esta condición de indiferencia a la comunicación disciplinar debido a que no se detalla el fondo de esa selección, sin embargo, la colección y uso de aquellos dispositivos podrían ser productivos en cuanto se expanda la idea de que la disciplina es parte de un conocimiento colectivo, tratar de evadir o huir de sus argumentos solo expresa un desinterés en este aspecto. En esta misma línea, Märkli (2012) plantea que la arquitectura se encuentra en un crisis debido a que precisamente no entendemos el conocimiento como algo colectivo y eso también limita nuestra capacidad imaginativa. Asimismo, Díaz (2019) postula que un buen proyecto cuyos argumentos reafirman lo que ya se conoce no constituye ningún avance, la conciencia de esta situación ha llevado a muchos arquitectos a evadir la explicación a través de estos dispositivos. Una manera de poder revertir esta situación, debería ser formulando argumentos claros que demuestren un avance sobre lo ya conocido -una invención- o bien a través de un argumento que ponga en duda lo que ya se conoce -una crítica- y no simplemente mencionando las colecciones que acompañan el proceso.

En relación al proceso de investigación, la exploración de la colección como una operación constituye en gran parte un ejercicio autoimpuesto donde se evalúa la pertinencia de este término al ámbito arquitectónico. Sin duda, la colección despierta grandes inquietudes no solo para quien desarrolló la presente tesis, si no para varios teóricos del mundo de la arquitectura y otros afines como se ha revisado. Por lo tanto, en términos de la exploración sobre la colección, se vuelve interesante poder expandir el conocimiento desde este lugar que aún no ha sido explorado de manera extendida dentro de la arquitectura. Ahora bien, esto también significó el tener que extender la investigación a otros campos para poder definir y comprender lo que significa armar y operar a través de colecciones.

A partir de la hipótesis de que el rol de los dispositivos proyectuales es el de complejizar las operaciones dentro del proceso de diseño y argumentar las decisiones tomadas sobre el proyecto de arquitectura como una forma de trascender en el campo arquitectónico, se decidió formular tres objetivos específicos para conocer si verdaderamente este era el rol de los dispositivos

proyectuales que se seleccionaron. En primera instancia identificar cada uno de las colecciones de los dispositivos de manera general en las prácticas arquitectónicas contemporánea, permitió poder esclarecer la diferencia que existía entre cada dispositivo, donde a grandes rasgos cada uno remite a un tipo distinto de colección. En esa misma línea, identificar y discutir con parte de los participantes de los casos de estudio, cada uno sobre la colección y los dispositivos, derivó en una definición más clara entorno a sus usos sobre la argumentación y también como herramientas que permiten destrabar el proceso. Luego al analizar el proceso de selección y exclusión sobre los elementos de las colecciones de las prácticas de arquitectónicas y su relación con los procesos de diseño, se concluyó que existe una curatoría solo en la medida que existe una intención sobre la relación de los elementos que la componen, es decir, que no todas las acumulaciones pueden ser presentadas como un dispositivo proyectual y por lo tanto muchas veces la presentación de este contenido tiende a complejizar la comprensión de la producción arquitectónica. Finalmente, al buscar relacionar los dispositivos proyectuales con los procesos de diseño, se descubrió que existen diferentes momentos en los que pueden aparecer los dispositivos dentro del proceso, asimismo, cada dispositivo se relaciona de algún modo con la paradoja de la colección. De este modo, el cumplimiento satisfactorio de los objetivos planteados también significó poder obtener otras conclusiones relevantes acerca del rol que tienen los dispositivos proyectuales dentro de las prácticas de arquitectura contemporánea.

El rol que tienen los dispositivos proyectuales en el contexto contemporáneo, se relaciona bastante con lo que plantea la paradoja de la colección, ya que cada uno de los dispositivos tiene un rol distinto dentro de los procesos de diseño arquitectónico. Por una parte, los referentes arquitectónicos, cuyo rol tiene que ver con que se establecen como punto de partida al proyecto al mismo tiempo que representa un precedente al desarrollo proyectual, sin embargo, también es posible que el rol que cumplan sea simplemente un argumento formal. Por otra parte, los imaginarios tienen el rol de expresar ciertas asociaciones que puedan ocurrir dentro del proceso de diseño, no obstante, cuando solo se presenta este dispositivo como un argumento validador de la práctica, el imaginario actúa como un velo que cubre el verdadero proceso del proyecto. Por último el rol que desarrolla la alegoría se observa que ocurre, a diferencia de los otros dispositivos, posterior al proceso de diseño pero su rol es el de presentar un argumento complejo y cerrado con respecto a lo que ocurre en el proceso proyectual.

La respuesta a la segunda pregunta planteada, sobre en qué medida hay una curatoría sobre los dispositivos proyectuales, se responde ante los distintos roles que toman los dispositivos dentro del proceso de diseño. Es decir, como cada dispositivo es un medio de expresión de lo que se intenta comunicar al ser explicitado tiene que ver con presentar un contenido a partir de una serie de asociaciones que se puedan realizar a partir de los elementos de la colección. Lo que sí se puede discutir es cuánto de ese contenido es expresado realmente por el arquitecto al momento de relacionarlo con su proyecto u obra.

De algún modo, la respuesta de la segunda pregunta ayuda a responder la tercera pregunta planteada dentro de la investigación que tiene que ver con cómo restablecer el diálogo entre las prácticas de arquitectura contemporánea. En ese sentido, la respuesta surge a partir de la misma idea del curador y cuán explícito sea la explicación de los razonamientos y procedimiento sobre su producción. Si bien los dispositivos proyectuales cumplen el rol de expresar parte de este razonamiento, esto debiese ser complementado con un discurso que también relacione el contenido de las colecciones con la arquitectura, que se pueda entender finalmente qué es lo que hacen, por qué lo hacen y cómo lo hacen.

En el transcurso de la investigación surgen también nuevas preguntas e inquietudes, que quedan abiertas a ser respondidas más adelante. Estas preguntas guardan relación, precisamente, sobre qué otros dispositivos proyectuales se involucran dentro del proceso arquitectónico, cómo se definen y de qué manera permiten sortear los problemas de la arquitectura en el contexto contemporáneo. En esta misma línea, también podría haber sido relevante enfocar el estudio en una sola práctica de arquitectura, sin embargo, por la misma razón que se decide no tomar ese camino es porque no existe claridad sobre lo que hacen las prácticas de arquitectura contemporánea. También hubiese sido interesante abordar el problema de investigación desde una perspectiva más histórica, pensando que al ser un tema muy reciente, se podrían establecer ciertos paralelos a otros momentos de la historia de la arquitectura.

De algún modo, la realización de esta tesis de manera exploratoria deja algunas preguntas sin resolver o definiciones que aún falta por precisar. Quizás por la falta de investigaciones en torno a la problemática planteada y su reciente

surgimiento o por la vinculación a temas fuera de la arquitectura. Sin embargo, se espera que el ejercicio que se expone pueda servir como antecedente para continuar con estudio de las problemáticas de la arquitectura contemporánea en el ámbito de la práctica.

## Sugerencias Proyectuales de la Investigación

El presente capítulo tiene por objetivo presentar algunos lineamientos sobre una posible propuesta sobre mejoras en las áreas de la disciplina arquitectónica y la academia. Lo que se plantea a continuación, son sugerencias que pueden aportar dentro del área formativa de la arquitectura desarrollada entorno a la investigación. Esta propuesta se desprende en relación a la presente investigación desarrollada y también sobre la experiencia pasada del seminario de investigación. Si bien son procesos distintos, ambas experiencias contribuyen a reflexionar entorno al proceso de investigación en la arquitectura y sus posibles aplicaciones.

La arquitectura como una práctica creativa, está constantemente generando nuevos conocimientos lo que determina que exista una gran cantidad de información y teorías en torno a ella. Sin embargo, muchas veces la investigación teórica sobre arquitectura, queda de lado o como un proceso previo a la práctica del diseño. Esa separación entre la práctica y la disciplina, determina que durante la etapa formativa tienden a separarse cuando en la práctica están muy ligadas. En ese sentido, lo que se postula en este capítulo es que la investigación no debiese ser separado del diseño sino más bien ser complementaria a ella y por lo mismo debiese existir una continuidad entorno a las investigaciones que se realizan en el periodo formativo de pregrado, con el fin de que no exista una separación de ambos ámbitos de la arquitectura.

Si bien fue una opción personal realizar un tesis de investigación, está se privilegio sobre el desarrollo de un proyecto de título de arquitectura, debido a que existían mayores inquietudes sobre dispositivos proyectuales que se estaban manifestando en la producción de las prácticas arquitectónicas contemporáneas. De esta manera, podría haber sido interesante poder desarrollar esta investigación en paralelo a una exploración práctica de los distintos dispositivos proyectuales que se estudiaron, esto manteniendo el rigor que una investigación de tesis conlleva y produciendo al mismo tiempo un proyecto de arquitectura.

Ahora bien, la presente investigación si bien aborda cierto dispositivos

proyectuales en las prácticas de arquitectura contemporánea, tal como se expresa al final de las conclusiones, sería interesante poder analizar en profundidad la práctica de alguna oficina en específico haciendo una crítica con respecto al uso de los dispositivos proyectuales. Esto en función de que ya fueron definidos ciertos patrones entorno a cada dispositivo proyectual. Así como también realizar un investigación en paralelo, enfocada a la historia y los patrones que se re-aparecen en el contexto contemporáneo relacionado a los referentes arquitectónicos, los imaginarios o las alegorías discursivas.

Por otro lado, creo importante revisar en cuanto a la producción de investigaciones y proyectos dentro del marco de la titulación, un método que considere una exposición posterior al proceso. No solo como muestra de lo que se produce como escuela de arquitectura, sino como una forma de poner en conversación a la disciplina y la academia. En el caso particular de las investigaciones, se podrían realizar ciertas publicaciones o exposiciones periódicas que den cuenta de los temas abordados por los proyectos de investigación de título, de forma que exista un registro periódico de lo que se está observando y poniendo en discusión en el ámbito disciplinar. Al mismo tiempo, esta publicación podría servir a los estudiantes que se mantienen en la etapa formativa y les permitiría eventualmente continuar o expandir las investigaciones existentes. Tal como la presente investigación propone, “la hoja en blanco esta nueva de inscripciones previas”, por lo tanto, sería mucho más productivo conocer de qué cosas se está discutiendo para poder generar conocimiento nuevo a partir de ello.

# **Bibliografía**

- Amunátegui, C. (2017). Referencias: Una distinción y una nota. *ARQ*, 95, 146,148.
- Amunátegui, C., & Nuñez, M. (2019, septiembre 3). *La arquitectura, otra vez / Architecture, Once Again* [Seminario].
- Amunátegui, C., & Valdés, A. (2017). Mundo de fragmentos. En *Amunátegui Valdés: Mundo de fragmentos = world of fragments*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ.
- Barrera, J. (2019). *Cuaderno de faros*. Santiago de Chile: Montacerdos.
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos* (F. González, Trad.). México: letrae.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2012). *Desembalo mi biblioteca: El arte de coleccionar*. Barcelona: Centella.
- Bourriaud, N. (2007). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Bru, S., & Theriot, A. (2018). Una conversación con Stéphanie Bru y Alexandre Theriot. *El Croquis*, 197, 6-31.
- Buchloh, B. (2004). Procedimientos alegóricos: Apropiación y montaje en el arte contemporáneo. En *Formalismo e historicidad*. Madrid: Akal.
- Caruso, A. (2004). Traditions. *OASE, Issue 65 «Ornamentation»*, 76–89.
- Celedón, A. (2015a). Critical Collection: Alejandra Celedón interview by Daniela Puga. *MA History & Critical Thinking - Architectural Association*.
- Celedón, A. (2015b). Gabinetes de la ciudad. *Revista 180*, 36.
- Crispiani, A. (2020). El coleccionismo y sus variantes: Sobre la obra de Smiljan Radic. En P. Alonso & P. Correa (Eds.), *Anales de Arquitectura (2018-2019)* (pp. 42-49). Santiago de Chile: Ediciones ARQ.
- Díaz, F. (2017). Nada Original. *ARQ*, 95, 16-17.
- Díaz, F. (2019). *Patologías Contemporáneas: Ensayos de arquitectura tras la crisis de 2008*. Santiago de Chile: Uqbar Editores.
- Didi-Huberman, G. (2010). II. ATLAS. Portar el mundo entero de los sufrimientos. En

- Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Eisenman, P. (1994). El fin de lo clásico. En P. Hereu Payet, J. M. Montaner, & J. Oliveras, *Textos de arquitectura de la modernidad* (pp. 463-478). Madrid: Nerea.
- Evans, R. (1997). Not To Be Used for Wrapping Purposes. En *Translations from drawing to building and other essays* (pp. 118-151). London: Architectural Association.
- Fabrizi, M. (2019, noviembre 10). *Inner Space (The Book)*. SOCKS. <http://socks-studio.com/2019/11/10/inner-space-the-book/>
- Fabrizi, M., & Lucarelli, F. (2019). *Inner Space: Constructing the imagination*. Lisbon: Lisbon Architecture Triennale; Barcelona: Polígrafa.
- Ferrando, D. (2018). Spreading the word. *The Architectural Review*, 244(1457).
- Goberna, C., & Grau, U. (2012). Copiando vengo, copiando voy, por el camino yo me entretengo. *SPAM\_Arq*, 7, 18-15.
- Goberna, C., & Grau, U. (2014). What kind of copies? *Log*, No. 31, 139-142.
- González, M. (2018). *El retorno del dibujo arquitectónico: Sobre la construcción de la imagen post-digital* [Seminaro de Investigación]. Universidad de Chile.
- Jencks, C. (2004). Toward an Iconography Of the Present. *Log*, 3, 101-108.
- Kovacs, A. (2014, noviembre 15). Tools: The Archive. *KooZA/rch*.  
<https://www.koozarch.com/abstractions/archive-of-affinities/>
- Malraux, A. (1956). *Las voces del silencio: Visión del arte*. Buenos Aires: Emecé.
- Märkli, P. (2012, enero). Interview 5 / Peter Märkli (S. Penn, Trad.). *Architecture and Education*. <http://aefoundation.co.uk/architecture-and-education-peter-markli/>
- Melot, M. (2010). *Breve historia de la imagen*. Madrid: Siruela.
- Mondragón, H., & Rojas, G. (2017). Contra la imitación en la práctica del proyecto.

*ARQ*, 95, 147,149.

Obrist, H. U. (2014). Prologue: The way things go. En *Ways of curating*. New York:

Faber and Faber, Inc.

Olgianti, V. (2013). *The images of architects*. Luzern: Quart Publishers.

Pérez de Arce, R. (1998). Introducción. En F. Oppici & E. Walker, *12 Entrevistas con*

*Arquitectos*. Ediciones ARQ.

Pérez de Arce, R. (2012). La música de las formas. *2G N.61 Pezo Von Ellrichshausen*, 12-

19.

Pezo von Ellrichshausen. (2017). *Intención Ingenua*. Países Bajos: ITTAC; Barcelona:

Editorial Gustavo Gili.

Picon, A. (2000). From «Poetry of Art» to Method: The Theory of Jean-Nicolas-Louis

Durand. En *Précis of the Lectures on Architecture with Graphic Portion of the Lectures on Architecture*. The Getty Research Institute.

Puente, M. (2006). Por una arquitectura reductiva. *2G N.37 Valerio Olgianti*, 37, 18-22.

Radic, S. (2014). *Bestiario*. Ediciones ARQ.

Rossi, A. (1975). La arquitectura análoga. *2C - Construcción de la Ciudad*, 8-11.

Rossi, A. (1981). *A Scientific Autobiography*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Sato, A. (2017). Búsquedas impacientes. *ARQ*, 95, 52-61.

Walker, E. (2017). *El diccionario de ideas recibidas*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ.

Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.



# Anexo

## / Entrevistas

El registro abierto de las entrevista no ha sido autorizado por los entrevistados. En caso de solicitar información de las entrevistas, escribir a: [macarena.gonzalez.c@ug.uchile.cl](mailto:macarena.gonzalez.c@ug.uchile.cl)