

GABINETES DE LA CIUDAD¹

[CITY CABINETS]

ALEJANDRA CELEDÓN*

REVISTA 180

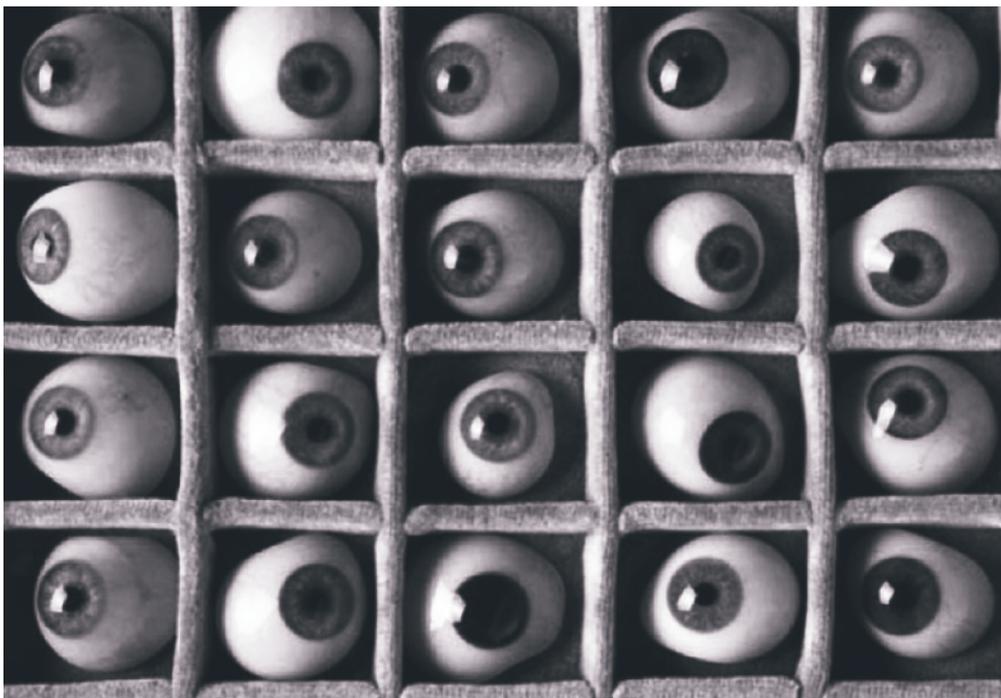
*
Alejandra Celedón Forster
Académica Universidad San Sebastián
Facultad de Arquitectura y Arte
Escuela de Arquitectura
Santiago, Chile

Resumen: La operación de coleccionar es una que cruza a la arquitectura y el arte, pero que se remonta a las estrategias y modos de la ciencia y la arqueología. En tanto interzona, una colección implica una tarea de traducción y edición: abstraer, extraer, manipular y, finalmente, prescribir un determinado discurso. Como operación epistemológica, coleccionar implica un acto de desmontar cosas para recontextualizarlas en un nuevo montaje, lo que obliga al coleccionista a tomar una posición respecto de la inclusión, exclusión y posicionamiento de ellas. En tanto escritora de este ensayo, actúo aquí como una coleccionista de colecciones que, comprimiendo el tiempo y el espacio, argumento que es la traducción lo que facilita la identificación de esa delgada línea que define lo que está dentro o fuera de una serie.

Palabras clave: Colección, serie, epistemología, montaje.

Abstract: *The collecting operation is an operation that crosses architecture and art, but it dates back to the strategies and methods of science and archeology. Therefore, "interzone", a collecting operation implies a translation and edition task: the abstraction, extraction, manipulation and finally, prescription of a covered discourse. An epistemological operation, collecting implies the act of disassembling things to re-contextualize them in a new assembly as it compels the collector to take a stance regarding the inclusion, exclusion and positioning of those things. As a writer of this essay, I play the role of a collector of collections who, by compacting time and space, justifies that translation facilitates the identification of that thin line that defines what is inside and outside a series.*

Keywords: *Collecting, series, epistemology, assembly.*



Ojos de vidrio protésicos usados en oftalmología en el siglo XIX (foto de la autora).

Los gabinetes de curiosidades² eran pequeñas colecciones enciclopédicas de objetos construidas para contar historias acerca del mundo. Las primeras surgieron en Europa a mediados del siglo XVI reuniendo especies, objetos, e imágenes de variadas disciplinas, desde hallazgos arquitectónicos y descubrimientos arqueológicos, a rarezas del mundo natural. El gabinete de curiosidades era generalmente ordenado en base a similitud y semejanza, como intento de dar orden y forma definida a un mundo eminentemente inconmensurable y sin forma.

Los objetos por sí mismos podrían no ser significativos, pero adquirirían valor desmontados de su contexto original para ser parte de una serie en la cual las cosas pueden mirarse como parte de una idea universal más general. Tal es el caso de la Casa Museo de John Soane en Londres, donde la relevancia de los objetos radica principalmente en su arreglo como colección. Soane, arquitecto,

estableció este museo en 1833 cuando abrió su propia casa al público con el fin de mostrar su colección personal de piezas arquitectónicas y artísticas acumuladas cuidadosamente a lo largo de su vida, convertidas en visibles y valiosas como parte de grupos taxonómicos.

Para comparar (y conocer) —nos habla Nietzsche— es necesario transgredir límites y encontrarse en territorio extranjero. A través de operaciones de recontextualización, edición y reordenamiento, es que lo extraño emerge, y solo al transgredir los límites categóricos preexistentes algo podría llegar a ser visible a nuestros ojos. Para conocer el mundo, en primer lugar es necesario volverlo problemático y al construir colecciones es necesario reorganizar las cosas de manera tal de hacer aparecer su extrañeza, hecho solo posible al alterar el orden existente, donde las cosas estaban ordenadas con más calma.

Si estamos de acuerdo en que en el reordenamiento de los objetos cotidianos y comunes, cosas inesperadas pueden surgir, esto significaría que la disposición y rearrreglo de las cosas es una condición previa para conocerlas: el orden de las cosas es una precondition del conocimiento. Tomar las cosas fuera de contexto y reordenarlas en nuevos montajes es *espacializar* el conocimiento o conocimiento *espacializado*: una construcción manipulada y mediada de un mundo idealizado. Estas formas de comparación hacen más que simplemente ilustrar o representar, pero se convierten en un medio para recopilar, clasificar, producir y difundir conocimiento en última instancia (Foucault, 1982, p. 438).

Tal era la tarea de Soane a comienzos del siglo XIX como es hoy el renovado interés en este tipo de operaciones por parte de muchos artistas contemporáneos. Jenny Odell ha estado recortando las vistas satelitales desde *Google View*, reuniéndolas en nuevos montajes y configuraciones: desde estacionamientos a silos, desde vertederos de residuos a estanques. Más allá de los recortes y montajes, la extrañeza se acentúa por el punto de vista desde el que estas imágenes fueron tomadas. Las vistas satelitales muestran un punto “no humano” como afirma la artista; para ella, es precisamente este punto de vista y estos elementos aleatorios recopilados en una nueva composición, el punto desde donde somos capaces de leer nuestra propia humanidad. La sensación de alienación y distanciamiento, que proporcionan estas colecciones de vistas satelitales, revela cosas que normalmente damos por sentadas en nuestra vida cotidiana. Estructuras y lugares banales reaparecen a nuestros ojos a través de su remontaje. Como señala la artista podemos encontrar que “esas cosas que son más reconociblemente humanas también son las más extrañas, las más improbables, frágiles”.³ En la reordenación de las cosas las categorías del espacio y el tiempo se transcriben y manipulan. Las colecciones en un solo plano toman objetos fuera de contexto, desmontando y reorganizando en operaciones sinópticas donde no

solo el espacio sino que también el tiempo es borrado y actualizado.

Otro artista estadounidense, Jim Golden, también construye imágenes mediante la combinación de colecciones de diferentes temas: decenas de cámaras, un montón de instrumentos musicales o incluso un conjunto de armas de fuego. Lo más llamativo de su obra es cómo se disponen las colecciones de objetos produciendo una especie de naturaleza muerta para ser fotografiada, también desde arriba. La repetición insistente de elementos similares, además del orden y el control llevado al extremo, son dos operaciones principales detrás de la obra de Golden.⁴

Rocas, animales, plantas, imágenes, estampillas, edificios, partes de edificios, ciudades, todos son material potencial para un coleccionista. Al revisar proyectos taxonómicos de campos del conocimiento disímiles y realizados en momentos diferentes, descubrimos que lejos de ser la clasificación una operación mecánica, implica ante todo, una tarea de descripción y de nombramiento, donde el desafío de la edición, transformación y transcripción de material es central. La recopilación ha sido una herramienta operativa en la producción de conocimiento científico por muchos años, y las diferentes palabras empleadas para nombrar las taxonomías a través del tiempo, explicar un desplazamiento de criterios detrás de la clasificación: desde “especie” a “género”, de “familia” a “tipo”.

El *Species Plantarum* (1753)⁵ de Carl Linneo y la *Histoire Naturelle* (1749) de Buffon son los ejemplos más conocidos de clasificación. Ambos autores son considerados padres de la clasificación y taxonomía moderna. En estos libros dibujos de plantas y animales se organizan en cuadros comparativos en función de criterios predefinidos por cada autor. Mientras que la clasificación de Linneo se basó principalmente en la forma de los órganos de las plantas, Buffon por su parte utilizó la evolución histórica de la forma de los animales como la base de su sistema de clasificación. La principal contribución de Linneo fue un protocolo de nomenclatura sistemática para las plantas, sentando los principios para la definición de especies de organismos, una estructura abstracta para dar cabida a los diferentes dominios naturales, en que el orden de la naturaleza podría ser visible (Foucault, 1966). Buffon, a su vez, cubre un ámbito más amplio de temas que van desde la geología a la anatomía humana y animal, biología, cosmología e incluso la antropología.

A comienzos del siglo XIX George Cuvier fue más allá de Linneo y Buffon. Para

él, la forma de los organismos no era lo importante, sino que la lógica que gobernó sus nomenclaturas estaba basada en las características internas y por lo tanto invisibles. Las teorías de Darwin, aún hoy operativas dentro de la comunidad científica, abrieron la clasificación de organismos según condiciones externas a ellos mismos, considerando que un organismo no solo puede afectar a su entorno, sino que este puede afectar al organismo de vuelta. No es casualidad que Cuvier comenzara a emplear la palabra “género” y no “especie”, debido a una diferencia fundamental en su significado que marca una transición dentro de las ciencias naturales.

Las palabras “especie” y “visibilidad” se entrelazan etimológicamente. Especie viene del latín *species*, que significa mirar. Implica aquellas características visibles que no se pueden eliminar de una cosa sin perder su esencia. Identificar una especie significa convertir sus características formales y materiales en esencias; lo visible se convierte en una entidad descriptible. La palabra género, por otra parte, viene del latín *genus*, *gen rís*, significa nacimiento, raza y acumulación. Ambas palabras —especie y género— se refieren a clases de cosas con características comunes que se pueden dividir en clases subordinadas, sin embargo “especie” establece un vínculo inseparable con lo que es visible al ojo, en cambio en la palabra “género”, por definición, es más ambigua y abstracta lo que determina si una entidad está incluida dentro de una serie o no.

Una categoría distinta de las de especie y género es la idea de una colección como una serie de tipos de objetos. Al referirse a una categoría de cosas que tienen características comunes, el tipo enfatiza la identidad y el carácter de los grupos: lo que los diferencia de los demás. Una colección basada en tipos de objetos comparte una esencia común, que puede o no ser visible al ojo, pudiendo o no compartir el mismo lenguaje. Un claro ejemplo de ello son las láminas de clasificación que aparecían en los libros de arquitectura a lo largo del siglo XVIII en las que no había ninguna semejanza externa, sino que el criterio que sostiene un tipo junto, es una instrucción abstracta. Construir una colección, por lo tanto, no significa “referenciar lo visible de nuevo a sí mismo”, sino que como ha argumentado Foucault significa relacionar “lo visible a lo invisible, a su causa más profunda” (Foucault, 1966, p. 249).

Julien-David Le Roy y Jean-Nicolas-Louis Durand a fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX fueron pioneros en recoger series de edificios representados en láminas individuales. En *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758) (Le Roy, 2004), Le Roy,

› Menno Aden. "Room Portraits", Series (mennoaden.com/room_portraits.html).

Alejandra Celedón Forster Arquitecta chilena (Hons., Universidad de Chile, 2003) y Magíster en Estudios de Arquitectura Avanzada (Bartlett School of Architecture, UCL, 2007). Doctora en Arquitectura por la Architectural Association School of Architecture con la tesis “Rhetorics of the Plan” (2014), becada por el gobierno chileno (Becas Chile). Ha sido profesora visitante en la Universidad de Costa Rica (2014) y parte del Centro de Estudios de la CCA en Montreal (Beca de investigación de archivo CCA-AA 2011). Directora de Postgrado de la Escuela de Arquitectura de la Universidad San Sebastián, actualmente es académica investigadora en la misma institución. Ha enseñado en la Universidad de Chile, en Universidad Católica y en la Architectural Association, y presentado su trabajo y expuesto en Santiago, Cardiff, Brighton, Turín, Estambul y Londres.

Alejandra Celedón Forster Chilean architect (Hons, University of Chile, 2003) and Master in Advanced Architecture Studies (Bartlett School of Architecture, UCL, 2007). Doctor in Architecture from the Architectural Association School of Architecture with the thesis “Rhetorics of the Plan” (2014), scholarship granted by the Chilean government (Becas Chile). Celedon has been a visiting professor at the University of Costa Rica (2014) and member of the Studies Center of the CCA in Montreal (Archive Research CCA-AAA scholarship 2011). Postgraduate Director at the School of Architecture from the San Sebastian University. At present, she is an academic researcher at the same institution. She has been a professor at the University of Chile, Catholic University and the Architectural Association. She has presented her work and exhibits in Santiago, Cardiff, Brighton, Turin, Istanbul and London.

dibujando a escala unificada para efectos de comparación, registra el desarrollo de la iglesia cristiana en el tiempo y la evolución de sus disposiciones “desde el reinado de Constantino el Grande, hasta nuestros tiempos”. Su descripción de un tipo de construcción y su transformación en el tiempo demuestra las cualidades invariables y cambiantes de la iglesia como tipo.

Durand, en el *Précis* (1802/2000), fue más allá: en sus láminas comparativas comparó los edificios no enteros sino como elementos extraídos de su contexto original. “Porches”, “Escaleras”, “Puertas” y “Portales” eliminan no solo tiempo y lugar, sino también los edificios a los que pertenecen siendo su uso lo que los une en una misma lámina. No hay una respuesta única a la exigencia funcional, salvo 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. Así, las partes del edificio adquieren una existencia autónoma y absoluta en el espacio de la página.

Extraídos de su contenido y editados, las partes de los edificios de Durand se idealizan y tipifican por un acto de abstracción que no es ni mecánico ni neutral. Al dibujar los proyectos de forma genérica, equivalente y en el tiempo presente, se convierten en las huellas fundamentales del edificio impresas en un pedazo de tierra, del mismo modo que los estanques de residuos y canchas de baloncesto de Jenny Odell. Los edificios pasan por un proceso de redacción, manipulación y abstracción que logra su mínima expresión y esencia: la idea de una forma.

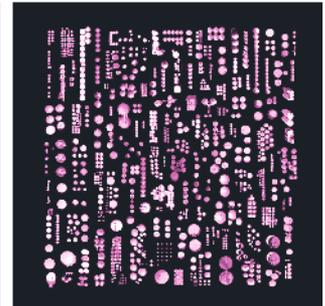
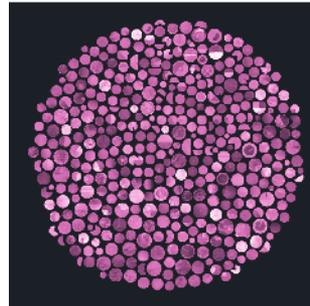
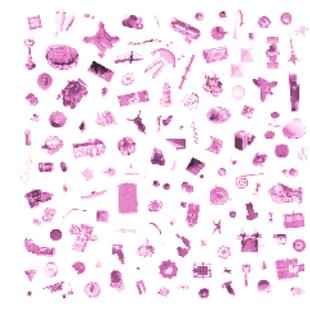
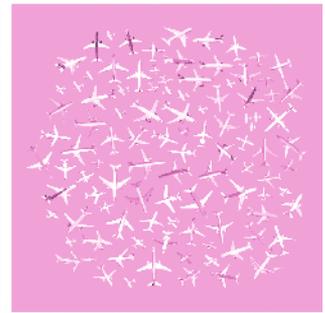
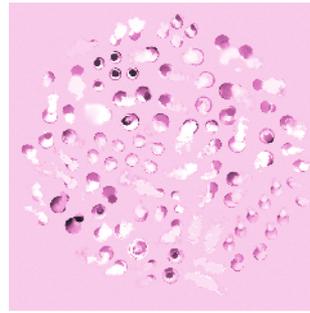
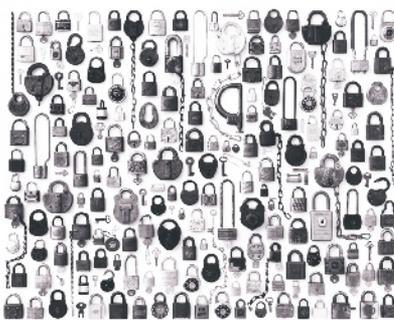
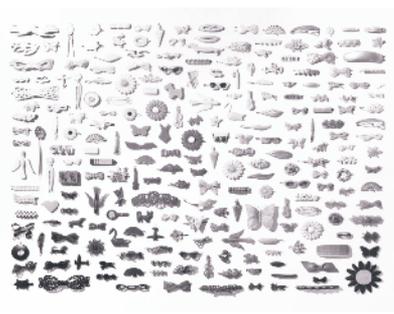
Catálogos e inventarios conectan con la idea de administrar y controlar un mundo infinito. Son versiones idealizadas, como las fotografías de habitaciones de Menno Aden, las cuales como un mapa o un inventario, se pueden revisar en un instante. La organización precisa de las fotografías y la catalogación de la casa y sus objetos, asegura el control del espacio. Las habitaciones de Aden están catalogadas y mapeadas, registrando una versión idealizada de una realidad más amplia, pero que aquí puede ser perfectamente comprendida. “Room Series”⁶ produce un inventario completo de la habitación y sus contenidos, los objetos y su disposición, hasta el punto de convertirse en una descripción escrita: una colección y una lista de esa habitación. Las fotografías en tanto registro que cubre la totalidad del interior produce una cartografía que naturaliza el límite entre interior y exterior. La gran escala del mundo se reduce a través de un área manejable. Esos elementos foráneos son llevados dentro del recinto amurallado, tomando la forma de preocupaciones domésticas.



Al aprender el lugar y la disposición de las cosas, por la catalogación e inventario completo de cada objeto, el mundo está completamente trazado, ya que puede ser perfectamente comprendido. Tal es el mundo exterior infinito capturado de algún modo en las fotografías de interiores domésticos de Aden. En la extracción, reorganización y, por lo tanto, edición de las habitaciones, los entornos familiares y domésticos quedan diseccionados, momificados e incluso tipificados. A la misma distancia, sus instantáneas construyen una sola visión sinóptica compuesta por el montaje de cien imágenes y un riguroso proceso de manipulación y superposición de múltiples percepciones juntas, un proceso que puede tomar muchos meses para cada obra de arte. Recrea todo punto de vista en movimiento,

en una visión general de un solo vuelo de pájaro en la que ni un centro ni punto particular es reconstruido, sino más bien se desarrolla un plano continuo a una cierta distancia. El trabajo, por tanto, puede ser tomado como una ficción cartográfica - una súper / visión.

Lejos de una operación mecánica, detrás del lente de Adén se encuentra la construcción de un observador imposible —como en las obras de Golden y Odell— con el poder de administrar la totalidad, enumerando y describiendo todo lo que se contiene, registrando una versión de cada habitación que puede ser perfectamente comprendida: la gran escala del mundo exterior se reduce por Aden a un área manejable: esa de la habitación.



Finalmente, una colección media entre lo particular y lo universal de la misma manera en que es una muestra finita de un potencial infinito. Si bien es difícil encontrar una serie cerrada en una colección, su objetivo es precisamente la producción de la finitud en un mundo caótico e incommensurable. La colección pretende dar fin a los casos particulares a través de su clasificación en ideas universales, la traducción (mediante edición, extracción y abstracción) siendo lo que permite esta reunión. El acto de traducir es entonces ya productivo: al ser parte de la colección el objeto original, literalmente, se traslada a otro lugar. Mientras para Robin Evans en su ensayo *From Drawing to Building* “traducir es transmitir”, y trasladar algo de lugar “sin alterarlo” (Evans, 1997, p. 155), la posición de Walter Benjamin es que necesariamente debe ser alterado. En *La tarea del traductor* argumenta que la traducción es una forma en sí misma (Benjamin, 2002, p. 254), y por lo tanto el acto de traducir no es una reproducción de un original de un idioma a otro, sino que es un acto quirúrgico que produce algo nuevo que se distancia de su original (una producción): “ninguna traducción sería posible si en su última esencia, se esforzó en asemejarse con el original” (Benjamin, 2002, p. 256).

Así es precisamente cómo funciona un recolector: mover, trasladar, transcribir y traducir los objetos de un lenguaje a otro para adaptarse a cierto tipo de cosas. Un acto sin duda operativo y productivo: recopilar implica sostener una posición sobre lo 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. En estos términos, el nuevo trazado también puede ser visto como la planificación de un conjunto específico de argumentos, ideológicamente tendenciosos, una acción operativa como nos señalaría Manfredo Tafuri, materializada a través de un proceso de producción tipológica. Al ignorar ciertos objetos y reducir otros a su mínima expresión, la colección actúa al mismo tiempo como receptor y productor de conocimiento.

Goethe también empleó el dibujo para transcribir los objetos de sus colecciones, en particular las rocas. Hizo dibujos de pie-

dras para deducir toda la estructura de la forma anterior de ellas. Así es como Goethe miró cada forma de roca no como un simple resultado de un lugar o una historia, sino como superposición de varios espacios y tiempos superpuestos. Primero observar y describir, luego dibujar y nombrar y, finalmente, recoger y clasificar. El dibujo de Goethe como coleccionista, interviene reorganizando todas las imágenes particulares en constelaciones, remontajes, reconjuntos de la realidad. Volviendo a la tensión entre finito e infinito contenida en las colecciones, el trabajo de Goethe aborda la paradoja entre la muestra particular y el universo que pertenece en estas cuatro líneas:

What is the Universal [*das Allgemeine*]?

The single case [*der einzelne Fall*].

What is the Particular [*das Besondere*]?

Millions of cases [*millionen Fälle*](Goethe en Didihuberman, 2011, p. 95).

El coleccionista recoge (y ama) sus objetos en función de su pertenencia a una serie. Detrás de la idea de una serie se encuentra la presencia de un tipo, y por lo tanto de un juego infinito de sustituciones. Goethe

« Jim Golden, "Colecciones"
(jimgoldenstudio.com/Portfolio/Collections/1/).

« Jenny Odell. 97 Torres de Enfriamiento Nuclear / 104 Aviones / 137 Hitos / 206 Granjas Circulares / 100 Barcos de Contenedores / 1,378 Silos, Torres de Agua y otros Edificios Industriales Circulares.

» Definición de las especies según Linneo basado en criterios de visibilidad. Páginas extraídas de *Genera insectorum Linnaei et Fabricii iconibus illustrata* (1773).



organiza el espacio de su casa —como lo hicieron Aby Warburg y John Soane— como un taller en el que cada problema, cada tema explorado, fue objeto de una recopilación cuidadosa. Una colección implica un modo específico de conectar la vista y el discurso: una forma particular de la producción de conocimiento en el que el coleccionista — ahora el crítico— traza la línea entre lo que se incluye o excluye de una colección.

Tanto la casa de Soane como la de Warburg terminó constituyendo una colección de colecciones. Sin embargo, son retiros privados que solo al abrirse comienzan sus colecciones a conectarse con la idea de lo público, con las prácticas curatoriales y las museográficas. Las colecciones son de interés público solo en la medida en que invitan a la interpretación, que están políticamente comprometidos. Como George Bataille describe el “museo” de su “enciclopedia Acephalica”, lo que define a un museo es el hecho de que mantiene una colección que es pública, de interés común, y que tanto el espacio y la colección se convierten en los contenedores y los visitantes el contenido. Es esta relación entre los objetos dispuestos y los visitantes lo que distingue formalmente un mu-

seo de cualquier colección privada. Es esta interacción entre los objetos y la gente lo define un museo: lugares de reunión de los objetos, temas e ideas. En este sentido, el museo (como el lugar que alberga colecciones) es también un aparato, un mecanismo técnico para la exhibición y difusión de las ideas y el conocimiento: una desmontaje y reconstrucción del mundo. El papel de la colección es encontrar y presentar un orden y una narrativa a través de la cultura material, la construcción de una versión adaptada del mundo infinito en la cual lo general se multiplica en una infinidad de casos particulares (Goethe en Didihuberman, 2011, p. 95).

NOTAS AL PIE

1. Este ensayo es la versión escrita de un seminario impartido a estudiantes de máster y doctorado en la Architectural Association en Londres en Febrero de 2015 y de una clase impartida en el contexto de la AA Visiting School en Enero de 2015.
aaschool.ac.uk/VIDEO/lecture.php?ID=2782
aaschool.ac.uk/STUDY/VISITING/Santiago
2. Original del alemán *Wunderkammer*: Cámara de las Maravillas, chamber des merveilles, habitación de las maravillas.
3. jennyodell.com/satellite.html
4. Vale la pena visitar la obra de la artista Armelle Caron que ha creado una serie llamada “Tout bien rangé”

(todo ordenado) en la que los patrones de bloques de varias ciudades se han desmontado, clasificado por forma y tamaño y se han reorganizado como una nueva representación gráfica de la ciudad que permite pensar en la manzana o bloque, en sus tamaños y formas, como un elemento integral y permanente de la ciudad.

5. Disponible para descarga gratuita en la biblioteca digital de la Universidad de Missouri botanicus.org/title.aspx?bibid=b12069590
6. Menno Aden 'Room Portraits' Series. mennoaden.com/room_portraits.html

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, W. (2002). The Task of the Translator. En: W. Benjamin. *Selected Writings*. Volume 1 (pp. 1913-1926). Cambridge MA: Harvard University Press.
- Didihuberman, G. (2011). *Atlas. How to Carry the World on One's Back?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Durand, J. N. (1802-5) *Précis of the Lectures on Architecture*. Ciudad: editorial.
- Durand, J.N.L. 2000. *Précis of the Lectures on Architecture: with, Graphic portion of the lectures on architecture*, Los Angeles, Getty Research Institute.
- Evans, R. (1997). *Translations from Drawings to Buildings, AA Documents*. Londres: Architectural Association.
- Foucault, M. (1966). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Nueva York: Pantheon Books.
- Foucault, M. (1982). Space, Knowledge, and Power (Entrevista con Paulx Rainbow). En M. Hays (Ed.) *Architecture Theory since 1968* (428-439) Cambridge, MA: The MIT Press.
- Le Roy, J.-D. (2004). *The Ruins of the Most Beautiful Monument of Greece*. Santa Mónica: Getty Publications.