



Sir John Soane's Museum,  
domo central / *dome area*.  
Fuente / *Source*: Sir John  
Soane's Museum, London.

## BÚSQUEDAS IMPACIENTES

### IMPATIENT SEARCH

#### **Palabras clave**

Creatividad  
Tipo  
Referente  
Imaginario  
Acumulación

#### **Keywords**

*Creativity*  
*Type*  
*Reference*  
*Imaginary*  
*Accumulation*

Siguiendo la tradición académica de que nada surge de la nada - y superada la angustia moderna de la originalidad -, las semejanzas con sistemas formales preexistentes se reinstalaron en el proyecto contemporáneo. La colección de John Soane y el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg señalan estrategias opuestas que confluyen en este resurgimiento: la primera reactualiza la noción de 'tipo' y la segunda propone la libre asociación característica del mundo moderno.

Following the academic tradition that nothing comes from nothing - and once modern anxiety for originality was overcome - similarities with preexisting formal systems were reinstalled in the contemporary project. John Soane's collection and Aby Warburg's Mnemosyne Atlas point to opposite strategies that converge in this revival: the former actualizes the notion of 'type,' while the latter suggests a free association strategy proper to the modern world.

## ALBERTO SATO

Profesor titular, Universidad  
Diego Portales, Santiago, Chile

Resabios de modernidad arquitectónica despiertan sospechas frente al uso de imágenes referenciales como instrumentos del proyecto arquitectónico. Este supuesto de la modernidad interroga el papel que juegan las semejanzas en los procesos creativos. Como resultado de la desesperanza moderna – o bien como continuidad de la institución arquitectónica interrumpida por el interregno de la modernidad – la creatividad se ha reconocido en lo preexistente tal como lo afirman los tratadistas de la Ilustración y fuera reinstalado por la intelectualidad italiana de posguerra (representada por Ernesto Rogers, 1953; Giulio Carlo Argan, 1965; y Aldo Rossi, 1966). De esta manera, una parte de la institución arquitectónica recuperó sus procedimientos, y el reservorio de imágenes acumuladas en una sala o en la memoria pasó a constituir una referencia que acompañaba a los procesos proyectuales. Sin embargo, así como todavía se desconoce cuándo surgen las ideas, tampoco se conoce cómo actúan las referencias (aunque podría sospecharse dónde se hacen presentes).

Estas, sin embargo, no son las preocupaciones de este trabajo, sino el rol que desempeñan las acumulaciones en la creación arquitectónica y de qué modo se hacen presentes; para esto es necesario revisar las nociones de ‘tipo’ e ‘imaginario’ sobre las que se basan. Así, aceptado el hecho de que frente a la noción de creación en arquitectura la imitación jugaba un papel fundamental, en 1781 Francesco Milizia comentaba:

¿Y dónde se encuentran casas fabricadas por la naturaleza y que los arquitectos puedan tomar como un ejemplo a imitar? El palacio de un monarca no está modelado sobre el palacio del Universo, lo mismo que la armonía no está modelada sobre la música de los cuerpos celestes, cuyo sonido no ha llegado, al menos hasta ahora, a oído alguno. A la arquitectura le falta, en verdad, el modelo formado por la naturaleza; pero existe otro modelo formado por los hombres, siguiendo la industria natural al construir sus primeras habitaciones. La tosca cabaña es la arquitectura natural; la tosca cabaña es el origen de la belleza de la «arquitectura civil» (Milizia, 1823:50).

El Neoclasicismo, que distinguía a la arquitectura de fines del siglo XVIII y primeras décadas del siguiente, retomó los pasos iniciales del pensamiento clásico

Remains of architectural modernity arise suspicions against the usage of referential images as instruments for the architectural project. This modern assumption, questions the role that similarities play in design’s creative processes, taking into account the ineffable and chaotic irruption of the idea. As a result of modern despair – or as continuity of the architectural institution interrupted by modernity’s interregnum – creativity has been recognized in preexistences as avowed by Enlightenment writers and reinstalled by postwar Italian intellectuals (represented by Ernesto Rogers, 1953; Giulio Carlo Argan, 1965; and Aldo Rossi, 1966). Thus, part of the architectural institution recovered its procedures, and the reservoir of images accumulated in a room or in memory itself became a reference that conveyed design processes. However, just as it is yet unknown when do ideas arise, how these references work is also still a mystery (although where they emerge can be suspected).

Nonetheless, these are not the concerns of this essay, but instead, the role played by accumulation in architectural creation and how it emerges; hence, to review the notions of ‘type’ and ‘imaginary’ on which it is based becomes essential. By accepting the fact that, in the name of creation in architecture, imitation was fundamental, Francesco Milizia observed in 1781:

And where are houses built by nature, those that architects can take as an example to imitate? A monarch’s palace is not modeled on the palace of the Universe, just as harmony is not modeled on the music of celestial bodies, whose sound has not – at least until – reached an ear. Architecture lacks, truly, a model provided by nature; but there is another model, provided by men, by following natural manufacturing when building their first dwellings. The primitive hut is natural architecture; the primitive hut is the origin of beauty for civil architecture (Milizia, 1823:50).

Neoclassicism – which characterized architecture during the late eighteenth and early decades of the nineteenth-century – recalled the initial stages of the classical ideas of imitation and Aristotelian mimesis, establishing the distinction: “to imitate in the fine arts is to produce the resemblance of one thing but in another, which becomes its image” (Quatremère de Quincy, 1980:3). Quatremère himself, in his *Historical*

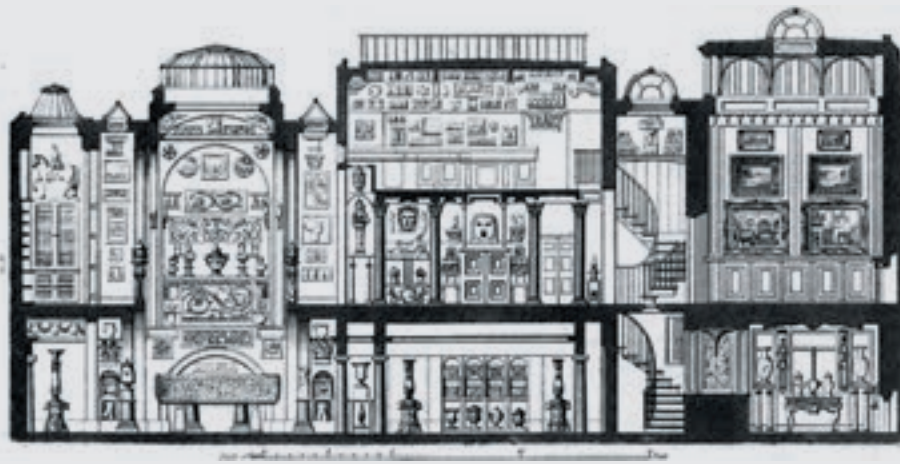


FIG 1 Sir John Soane's Museum, Corte / Section.

respecto a la imitación y la mimesis aristotélica estableciendo una distinción: «imitar en las bellas artes es producir la semejanza de una cosa pero en otra, que se convierte en imagen» (Quatremère de Quincy, 1980:3). El propio Quatremère a su vez, en el *Diccionario histórico* redactado entre 1788 y 1825, definió el 'tipo' de la siguiente manera:

La palabra 'tipo' no representa tanto la imagen de una cosa que debe ser copiada o imitada perfectamente cuanto la idea de un elemento que debe servir, él mismo, de regla al modelo (...); el tipo es, al contrario, un objeto según el cual cada uno puede concebir obras que no se parecerán en absoluto entre ellas (Cit., en Argan, 1969:58 - Rossi, 1966:67).

La doble citación de Quatremère – realizada casi simultáneamente por dos teóricos italianos – actualizó esta noción en la década de los sesenta, aunque estuvo precedida por la polémica irrupción de un artículo editorial escrito por Ernesto Rogers en la revista *Casabella-continuitá* de 1953, donde ponía en valor la historia de los hechos arquitectónicos, las preexistencias ambientales urbanas y las tradiciones constructivas populares de los pueblos italianos. El artículo abrió una fuerte polémica con el historiador y crítico inglés Reyner Banham quien, desde la revista *Architectural Review*, atacó duramente el 'Neoliberty' – así bautizado por Paolo Portoghesi – que representaba el aspecto más visible y quizás ridiculizado del quehacer arquitectónico italiano; Banham concluía su texto con la condena: «La única justificación posible para revivir algo en las artes es que quien lo hace se encontrara en una posición cultural análoga a la del tiempo que busca revivir» (Banham, 1959:235). Al respecto, y desde la relegada trinchera italiana, Rogers enfrentaba a la nueva vanguardia encarnada por los arquitectos reunidos alrededor del denominado Team X:

La novedad está sobre todo en cambiar el punto de vista desde el cual se consideran los datos y en

*Dictionary* written between 1788 and 1825, defined 'type' as follows:

The word 'type' represents not so much the image of a thing to be copied or perfectly imitated as the idea of an element that must itself serve as a rule for the model. [...] type, on the contrary, is an object according to which one can conceive works that do not resemble one another at all (Cit., Argan, 1969:58 - Rossi, 1966:67).

Quatremère's almost simultaneous double citation by two Italian theorists updated this notion in the 1960s, although was preceded by the controversial irruption of an editorial article written by Ernesto Rogers in the 1953 *Casabella-continuitá*, where he valued the history of architectural artifacts, urban preexistences and building traditions especially popular in Italian towns. The article unleashed a strong controversy with the English historian and critic Reyner Banham who, from the magazine *Architectural Review*, attacked 'Neoliberty' (as baptized by Paolo Portoghesi) which represented the most visible and perhaps ridiculous aspect of Italian architecture; Banham concluded his text with the sentence: "The only conceivable justification for reviving anything in the arts is that the reviver finds himself culturally in a position analogous to that of the time he seeks to revive" (Banham, 1959:235). In this respect, and within the first modern debates, Ernesto Rogers challenged from the demoted Italian trench the new avant-garde embodied by the architects gathered around the so-called Team X:

Novelty lies above all in changing the point of view from which data are considered and in placing oneself where unexplored horizons can be discovered, that is, at a point that embraces particular visions in relation to the original historical conditions in which we are induced to act (Rogers, cit. in López-Reus, 2002:82).

These unexplored horizons were, in addition to history and the city, what comprised the nineteenth-century

colocarse allí donde se puedan descubrir horizontes inexplorados, es decir, en un punto que abrace visiones particulares en relación a las condiciones históricas originales en las cuales se inducía a actuar (Rogers, cit. en López Reus, 2002:82).

Estos horizontes inexplorados eran, además de la historia y la ciudad, la tradición ingenieril del siglo XIX. En este debate, los ingleses Reyner Banham, el editor de la revista *Architectural Review* J. M. Richards, los arquitectos Alison y Peter Smithson y el holandés Aldo van Eyck, entre otros, proponían la posibilidad de desarrollar la creatividad arquitectónica a partir del análisis de las estructuras sociales con el fin de mantener vigente aquel proyecto moderno que, en su ámbito más profundo, era descrito por el filósofo Jürgen Habermas como «...una nueva vinculación diferenciada de la cultura moderna con una praxis cotidiana que todavía depende de herencias vitales pero que se empobrecería a través del mero tradicionalismo» (1983:13).

No obstante, la búsqueda impaciente por la invención y lo absolutamente nuevo continuaba generando tensiones al interior de los procesos de proyecto, porque la frontera que separaba lo preexistente de lo nuevo era frágil y movediza. El conocido recurso de los *objets à réaction poétique* de Le Corbusier, como estímulo proyectivo integrado por elementos naturales (caracoles, ramas desgastadas por la acción del agua, guijarros), desvía la atención de la relación del arquitecto con la historia en una estrategia nada ingenua para la invención de lo nuevo. En efecto, y más allá de su adhesión con la ingeniería del siglo XIX puesta de manifiesto en su obra *Vers une architecture*, estos *objets trouvés* no hablan de arquitectura, sino de fuentes nuevas e imprevistas, des-colocadas. Esta dimensión 'surrealista' de Le Corbusier confirma no sólo estrategias proyectuales modernas enfocadas en lo nuevo, sino también una ecuación creativa – derivada de la preexistencia arquitectónica – consistente en la acumulación de imágenes en la conciencia, incluyendo lo acontecido o lo que es extremadamente cercano.

Así, las preexistencias no se refieren únicamente al 'tipo' – normado y en cierto modo catalogado – sino también al imaginario. De hecho, un elemento de interés en la ecuación creativa derivada de lo preexistente es la acumulación de imágenes que acompañan al conocimiento, algo así como la experiencia:

La idea de una experiencia separada del conocimiento se ha vuelto para nosotros tan extraña que hemos olvidado que, hasta el nacimiento de la ciencia moderna, experiencia y ciencia tenían cada una su lugar propio [...] Sujeto de la experiencia era el «sentido común», presente en cada individuo (Agamben, 1993:18).

Dicha aproximación coloca a esta acumulación o preexistencia fuera del conocimiento (provisto por su forma moderna de investigación). Para evitar confundirlo

engineering tradition. In the debate, the British Reyner Banham, the *Architectural Review* magazine's publisher JM Richards, the architects Alison and Peter Smithson, and the Dutch Aldo van Eyck, among others, advocated for the possibility of developing architectural creativity from the analysis of social structures in order to preserve that modern project which – in its deepest sense – was described by the philosopher Jürgen Habermas as “...a differentiated relinking of modern culture with an everyday praxis that still depends on vital heritages, but would be impoverished through mere traditionalism” (1983:13).

Nevertheless, the impatient search for invention and absolute novelty continued to generate tensions within design processes, because the frontier that separated preexisting from new was fragile and shifting. Le Corbusier's well-known use of the *objets à réaction poétique* as a design stimulus, composed of natural elements – snails, branches worn by water, pebbles – diverts the attention from the architect's relation with its



historicity in a suspicious stratagem for inventing the new. In fact, and beyond his adherence to nineteenth-century engineering, as revealed in his work *Vers une architecture*, these *objets trouvés* do not speak of architecture but of new and unforeseen, unplaced sources. This 'surreal' dimension of Le Corbusier confirms that modern design strategies focused on the new, as well as a creative equation – derived from architectural preexistence – consisting of consciously accumulating images, including what has happened or what is extremely dear.

However, preexistences not only refer to the normed and in a way cataloged 'type,' but also to the imaginary. In fact, an interesting component in the creative equation emerging from preexistences is the accumulation of images that accompany knowledge, something like experience:

FIG 2 Sir John Soane's Museum. Fotografía / Photograph Acroterion, ©Creative Commons.

con la 'imaginación', que es una facultad o atributo, la noción de imaginario que aquí se asume es *magister dixit*: «el conjunto de las imágenes y las relaciones de imágenes que constituye el capital pensante del *homo sapiens* [...] en su frágil grandeza» (Durand, 2006:21). Su carácter eidético también lo diferencia de la imaginación porque carece de carácter simbólico, de modo tal que la imagen aparece como la acumulación primitiva de ese capital. Se trata de una acumulación sin orden, al menos explícito, de imágenes que ya existen: «es creación incesante y especialmente indeterminada (histórico-social y psíquica) de figuras / formas / imágenes, a partir de las cuales solamente puede tratarse de 'alguna cosa'» (Castoriadis, 1987:3). Esta acumulación indeterminada y no cualificada constituye un repositorio que aguarda, muchas veces sin uso, y constituye un verdadero arsenal de experiencia (llamada cultura) que, al igual que el

The idea of experience as separate from knowledge has become so alien to us that we have forgotten that until the birth of modern science experience and science each had their own place [...] The subject of experience was common sense, something existing in every individual (Agamben, 1993:18).

Such an approach places this accumulation or preexistence outside of knowledge (provided by its modern form of inquiry). In order to avoid its confusion with 'imagination,' – which is a faculty or attribute – the notion of imaginary here tackled is, *magister dixit*: "the set of images and relationships of images which constitute the thought capital of the *Homo sapiens* [...] in its fragile grandeur." (Durand, 2006:21) Its eidetic character also differentiates it from imagination, as it lacks symbolic character, so that the image appears as the primitive accumulation of that capital. It is an accumulation of existing images, without any order – at least explicit: "the unceasing and essentially undetermined (social-historical and psychical) creation of figures/forms/images, on the basis of which alone there can ever be a question of 'something'" (Castoriadis, 1987:3). This undetermined and unqualified accumulation constitutes a repository that awaits, often without use, constituting a true arsenal of experiences – named culture – that lacks operability (as well as historical knowledge). In this respect, one can only speak of accumulation and not of how it operates in the conscience of the one who employs it.

In that context, we can recall Sir John Soane's collections and the Mnemosyne Atlas by Aby Warburg, which are both an accumulation of images – as if suffering from Diogenes syndrome – that follow the creative processes closely. These historical examples were foundational: the former, as a collection, ended up being the first architectural museum; the latter, as a map of memories, revealed the mechanisms of random inspiration or free association that characterized modernity. And both express different views on accumulation and are located at the end of the nineteenth-century: from Neoclassicism to Romanticism, from typified classical ideals to the unpredictable vital impulse of the modern.

### The collection

The house that the architect Sir John Soane built in the number 12 of Lincoln's Inn Fields (numbers 13 and 14 were added later), opposite to one of the first urban squares in London and close to the Bank of England – likely his most important work – is the enclosure of accumulation or collection. Soane's relevance, along with the architects John Nash and Robert Smirke, was stated by the construction of the British Empire's institutions, consolidating the Industrial Revolution: the Parliament, an art gallery, a bank, bourgeois urban residences, a hospital, a museum, a summer palace, and so on. In turn, in 1806, Soane was appointed professor of the Royal Academy and architect appointed by the Crown in the Office of Works, which is why his house is important since his collection was part of his design process. In fact,



**FIG 3** Joseph Michael Gandy, Selección de partes de edificios públicos y privados erigidos según los proyectos del Señor John Soane R. A. F. S. A. para la metrópolis y para otros lugares del Reino Unido entre los años 1780 y 1815 / Selection of public and private buildings' parts according to Sir John Soane's projects R. A. F. S. A., for the metropolis and other places of the United Kingdom between 1780 and 1815, 1818.

conocimiento de la historia, carece de operatividad. Al respecto sólo se puede hablar de la acumulación y no de cómo opera en la conciencia de quien la emplea.

En ese contexto podemos referirnos a las colecciones de Sir John Soane y al Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, que tienen en común una acumulación de imágenes – como ocurre con quien está afectado por el síndrome de Diógenes – que acompañan muy de cerca a los procesos creativos. Estos ejemplos históricos indican orígenes: el primero, en tanto que colección, terminó siendo el primer museo de arquitectura; el segundo, en tanto que mapa de recuerdos, puso en evidencia los mecanismos de inspiración aleatorios o de libre asociación característicos de la modernidad. Ambos expresan visiones distintas de la acumulación y se encuentran en los extremos del siglo XIX: desde el Neoclasicismo

al Romanticismo; desde los ideales clásicos tipificados hasta el impulso vital imprevisible de lo moderno.

### La colección

La casa que el arquitecto Sir John Soane se construyó en el número 12 (al que luego añade los números 13 y 14) de Lincoln's Inn Fields, ubicada frente a una de las primeras plazas urbanas de Londres y cercana al Banco de Inglaterra – quizás su obra más importante – es el recinto de la acumulación o colección. La relevancia de Soane, junto con los arquitectos John Nash y Robert Smirke, se expresó en la construcción de las instituciones del Imperio británico cuando este consolidaba su Revolución industrial: Parlamento, pinacoteca, banco, residencias urbanas burguesas, hospital, museo, palacio de verano, etc. A su vez, en 1806, Soane fue designado profesor de la Royal Academy y arquitecto de la Corona, razón por la cual su casa tiene importancia en tanto que su colección formó parte de su proceso de diseño. En efecto, todos los ambientes de la casa estaban atiborrados de pinturas, grabados y dibujos de Hogarth, Turner, Watteau, Füssli, Canaletto, Campanella y Piranesi, calcos, esculturas originales, maquetas, fragmentos de ruinas y reproducciones de columnas clásicas (también había comprado el sarcófago de Seti I, el hijo de Ramsés II, realizado en alabastro) (FIG. 1). Algunas habitaciones se decoraron con tapices y muebles renacentistas y neoclásicos, además de pinturas pompeyanas que eran del gusto de Soane – gusto adquirido durante el Gran Tour realizado entre 1778 y 1780 becado por la Royal Academy.

Esta acumulación o colección de Soane, iniciada a partir de su mudanza a Lincoln's Inn Fields con su esposa Elisa y sus dos hijos, convirtió su casa en una suerte de museo privado que, en 1833, obtuvo la declaratoria oficial del Parlamento. Entre las diversas estancias de la amplia residencia-museo se destaca el vestidor-estudio [domo central] cuyos muros están tapizados de fragmentos de ruinas, mármoles, yesos y reproducciones (FIG. 2), creando una superficie tridimensional cuya lógica responde a una aparente colección temática sistematizada, pero que en realidad era más bien una composición formal:

Lejos de las contemporáneas teorías expositivas, Soane ordena esta colección no desde el detalle sino desde la belleza del conjunto que debe ser admirado en su totalidad desde la estética de las formas a la variedad de las piezas esculpidas (López-Fanjul, 2007: x).<sup>1</sup>

Soane acostumbraba complementar sus clases de la Royal Academy en su casa-estudio, enseñando el arte clásico y renacentista con su repertorio de imágenes. Pero la enseñanza no era su finalidad, ni tampoco el orgullo, la cultura o el poder – típico del coleccionismo – de mostrarlo a sus visitantes, sino que mientras desarrollaba sus proyectos rodeado de este abundante y abigarrado conjunto de imágenes,

the rooms were crammed with paintings, engravings and drawings from Hogarth, Turner, Watteau, Füssli, Canaletto, Campanella and Piranesi, copies, original sculptures, models, fragments of ruins and reproductions of classical columns, and he had also bought the sarcophagus of Seti I (son of Rameses II) made in alabaster (FIG. 1). Some rooms were decorated with tapestries and Renaissance or neoclassical furniture, as well as Pompeian paintings that were to the liking of Soane – a taste he acquired during the Grand Tour realized between 1778 and 1780 on a scholarship by the Royal Academy.

Soane's accumulation or collection – which started when he moved to Lincoln's Inn Fields together with his wife Elisa and his two children – turned his house into a sort of private museum that in 1833 obtained the Parliament's official declaration. Amongst the various rooms of the large residence-museum stands the studio [dome area], its walls lined with fragments of ruins, marbles, plaster and reproductions (FIG. 2), creating a three-dimensional surface with a logic that responds to an apparent systematized thematic collection, but was really a formal composition:

Far from contemporary expository theories, Soane orders this collection departing not from detail but from the beauty of the ensemble that must be admired in its sum, from formal aesthetics to the variety of sculpted pieces (López-Fanjul, 2007:x).<sup>1</sup>

To supplement the Royal Academy lessons at his studio-house, Soane taught Classical and Renaissance art using his own repertoire of images. But the purpose and pride of the assemblage was not teaching or culture, neither the power of display – typical of collecting – but instead, while developing his projects surrounded by this abundant and variegated set of images, the collection gained significance for design. This statement cannot be easily demonstrated, as no explicit statement in this sense has ever been found, neither from Soane nor from his colleagues. However, an interesting sign was the work undertaken by the artist Joseph Gandy, who painted a watercolor for his teacher entitled "Selection of public and private buildings' parts according to Sir John Soane's projects R.A. F.S.A., for the metropolis and other places of the United Kingdom between 1780 and 1815" (FIG. 3), showing one hundred and seven references along an anthology of models, views, perspectives and plans of the buildings designed until 1815, the year of his acutest personal crisis given the death of his wife Elisa and the serious conflicts with his son George.

This watercolor by Gandy – *Vanitas*, according to Moleón (2013:23) – works as the other side of the coin, an anti-museum that shows the results of Soane's work in an imaginary gallery and which suggests that the house-museum was the one that nurtured his work. This set of mirrors where the real – his oeuvre, the buildings – lies in Gandy's picture, while the images and fragments are in the house, turns this accumulation into a design-oriented universe of reference, archetypes that allow to assemble

la colección cobraba significación proyectual. Esta afirmación no se puede demostrar fácilmente porque no se ha encontrado, al momento, declaración explícita al respecto de Soane o de sus cercanos. Sin embargo, un indicio de interés fue la tarea emprendida por el dibujante Joseph Gandy, quien realizó una acuarela para su maestro titulada «Selección de partes de edificios públicos y privados erigidos según los proyectos del Sir John Soane R.A. F.S.A. para la metrópolis y para otros lugares del Reino Unido entre los años 1780 y 1815» (FIG. 3), donde comparecen 107 referencias con una antología de maquetas, vistas, perspectivas y planos de los edificios proyectados hasta 1815, año de su crisis personal más aguda, dado el fallecimiento de su mujer Elisa y los graves conflictos que tuvo con su hijo George.

Esta acuarela de Gandy – *Vanitas*, según Moleón (2013:23) – es una suerte de contracara, un contra-museo que presenta los resultados de la obra de Soane en una galería imaginaria y que sugiere que la casa-museo fue la que alimentó a sus obras. Este juego de espejos donde lo real – la obra, los edificios – está en la representación de Gandy, mientras las imágenes y fragmentos están en su casa, convierten a esta acumulación en un universo referencial con destino proyectual a la manera de modelos a copiar que permiten componer la pieza general. En este procedimiento, el estudio con maquetas fue fundamental para Soane, ya que no sólo servían para mostrar y convencer a sus clientes, sino para ‘componer’ en tres dimensiones las partes que integraban el edificio, según indicaban las reglas – y manuales – del neoclasicismo (Wilton-Ely, 2006).

Estas maquetas se confundían con sus colecciones de tal modo que algunos detalles a escala parecían tener otras procedencias que las derivadas de su proyecto. Por esta razón, se podría conjeturar que la colección de piezas, fragmentos, colores e imágenes pictóricas colocadas sobre muros, techos, mesas y pedestales tuvo un destino proyectual.

### El Atlas Mnemosyne

Warburg, padre de la iconografía en el arte, se preguntaba en una conferencia: «¿Hasta qué punto la revolución estilística en la representación de la figura humana en el arte italiano no fue sino el fruto de la confrontación entre dimensiones internacionales y las representaciones del imaginario de la cultura pagana sobrevivientes en los pueblos del mediterráneo oriental?»<sup>2</sup>. Esta pregunta resultaba de su investigación acerca de la imaginería mitológica, astrológica y alegórica de los dioses antiguos y su relación con la iconografía secular. Su descubrimiento se reconoció como un punto de quiebre en la historia del arte del Renacimiento: «...que la restauración humanista de la Antigüedad no fue una restauración de la Antigüedad clásica, sino de la cultura de la Antigüedad tardía y en particular del neoplatonismo y del hermetismo» (Agamben, 2015:20). Los dioses en el exilio volvieron a recomponer una historia gracias a las investigaciones



the general piece. In this procedure, models were fundamental for Soane, since they not only served to show and persuade his clients, but to three-dimensionally ‘compose’ the parts integrating the building, as specified by Neoclassic rules and manuals (Wilton-Ely, 2006).

These models were fused with his collection in such a way that some scaled details seemed to have its origins somewhere other than in design. For this reason, it could be argued that the collection of pieces, fragments, colors and pictures placed on walls, ceilings, tables and pedestals was intended for design.

### The Mnemosyne Atlas

Warburg, father of the artistic iconography, asked himself in a lecture: “To what extent are we to view the onset of a stylistic shift in the representation of the human figure in Italian art as an intentionally conditioned disengagement from the surviving pictorial conception of the pagan culture of the eastern Mediterranean people?”<sup>2</sup> The question resulted from his research on the mythological, astrological, and allegorical imagery of ancient gods and their relation to secular iconography. This came as a breakthrough for Renaissance art history: “...that the humanistic restoration of Antiquity was a restoration not of classical Antiquity but that of the culture of late Antiquity, in particular of Neoplatonism and Hermeticism” (Agamben, 2015:20). Exiled gods returned to history thanks to the investigations on the imagery that modern science had once excluded. However, in Warburg, these dimensions were not only subject of knowledge, but part of Warburg himself.

His Mnemosyne Atlas – which had begun in 1924 and was left unfinished at the time of his death in 1929 – consisted of a collection of 40 panels bearing un-ordered photographs of pictorial images, shot on a black background and placed on a table in a way that

FIG 4 Aby M. Warburg, Atlas Mnemosyne / Mnemosyne Atlas 1924-1929. Tablero / Board N° 32.

sobre aquellas imaginerías que la ciencia moderna excluía. En Warburg, sin embargo, estas dimensiones no sólo fueron objeto de conocimiento, sino que formaban parte del propio sujeto Warburg.

Su Atlas Mnemosyne, iniciado en 1924 e inconcluso por su muerte en 1929, constaba de una colección de 40 paneles con fotografías de imágenes pictóricas des-ordenadas, fotografiadas sobre un fondo negro y colocadas sobre una mesa que sólo los sondeos de Warburg comprendían (FIG. 4-5). Este dispositivo – entendido foucaultianamente como red – se organizaba según un propósito y su orden era cambiante, estaba dis-puesto como una máquina de indicios y estímulos que acompañaba a Warburg en sus trabajos sobre iconografía de acuerdo al procedimiento de: «...prender las fotografías pertinentes en las pantallas y cambiar con frecuencia su composición, según predominase en su pensamiento uno u otro tema» (Gombrich, 1992:263). Pese al reconocimiento de la visión cósmica de Warburg, en su biografía intelectual Gombrich trata de dar coherencia al Atlas como si fuera un acto de creación comparable con la *Heroica* de Beethoven (267), algo hecho con «lenguajes privados y neologismos de acuñación propia» incomprensibles, pero cuyos resultados provocan empatía: «en Mnemosyne se fija el interés en las influencias espiritualizadoras a través de las cuales estos impulsos primitivos originales experimentan un proceso de sublimación, un proceso de ‘inversión’ por el que los motivos y los símbolos del salvajismo pagano se asimilan a la tradición cristiana» (Gombrich, 1992:274). Este interés guió las reflexiones de Warburg desde su internación en la clínica psiquiátrica Bellevue en Kreuzlingen, Suiza, en 1921. Su estadía de cuatro años en el lugar pudo haber ejercido alguna influencia en – o haber escindido – su visión del mundo; también explicaría la coexistencia del proyecto de la célebre biblioteca de arte de más de 60.000 títulos rigurosamente ordenados y catalogados, en paralelo al incomprensible y misterioso Atlas Mnemosyne. Él mismo parecía tener clara conciencia de su condición: «a veces me parece como si, en mi papel de psico-historiador, intentase diagnosticar la esquizofrenia de la civilización occidental a partir de sus imágenes en un reflejo autobiográfico» (Warburg, cit. en Gombrich, 1992:280).

La heterotopía de Warburg que resulta de fotografiar a-sistemáticamente pinturas, gente y situaciones de cualquier tipo montadas sobre paneles de madera forrados con tela negra pareciera reinstalar la separación entre el conocimiento y la experiencia. Warburg se hizo célebre por su reflejo asimétrico de riguroso orden: su biblioteca, la contracara del Atlas Mnemosyne. Por una parte, libros de arte, historia y temas afines sistemáticamente catalogados y agrupados; por la otra, imágenes de referencia constituidas por fotografías de índole diversa y armadas sobre paneles sin regla aparente. Orden y desorden; conocimiento y experiencia.

El método iconográfico que Aby Warburg utilizaba en la investigación de arte podría trasladarse al proyecto arquitectónico en tanto que la acumulación de imágenes

only Warburg comprehended (FIG. 4-5). This device – understood as a Foucauldian network – was organized according to a specific purpose and its order was a changing one, arranged as a machine of indices and stimuli that accompanied Warburg in his works on iconography, following the procedure where: “he pinned the relevant photographs on [several] screens and frequently arranged their composition, as one or the other of the themes gained dominance in his mind.” (Gombrich, 1992:263). In spite of the recognition of Warburg’s cosmological vision, in his intellectual biography Gombrich tries to give coherence to the Atlas as if it were an act of creation comparable with Beethoven’s *Heroica* (267), something done with “private languages and neologisms of own coinage,” incomprehensible, but whose results trigger empathy: “the Mnemosyne shifts the emphasis to the spiritualizing influences through which these original primitive impulses undergo a process of sublimation, a process of ‘inversion’ by which motifs and symbols of pagan savagery are assimilated to the Christian tradition” (Gombrich, 1992:274). This interest guided Warburg’s reflections since his hospitalization at the Bellevue psychiatric clinic in Kreuzlingen, Switzerland, in 1921. His four-year stay at the facility may have influenced – or split – his worldview; which would also explain the coexistence of the well-known project for an art library of over 60,000 titles, rigorously ordered and cataloged, parallel to the incomprehensible and mysterious Mnemosyne Atlas. Warburg himself seemed to have clear awareness of this condition: “Sometimes it seems to me as if, in my role as psychohistorian, I tried to diagnose the schizophrenia of Western civilization from its images in an autobiographical reflex” (Warburg, in Gombrich, 1992:280).

Warburg’s heterotopia – as a result from photographing paintings, people, and situations of all kinds, mounted on wood panels lined with black cloth –



FIG 5 Aby M. Warburg, Atlas Mnemosyne / Mnemosyne Atlas 1924-1929. Tablero / Board N° 77.



– esta suerte de síndrome de Diógenes virtual – en algún momento pueda orientar o hacer estallar una idea sin que las imágenes tengan algún orden o lógica, como aquella enciclopedia china titulada *Emporio celestial de conocimientos benévolos* que recuerda Jorge Luis Borges:

En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas. [...] notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo (Borges, 1974:708).

Esta cita provocó la risa de Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*, quien mencionó en su prefacio: «En el asombro de esta taxonomía, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar 'esto'» (Foucault, 1981:1).

### Dos referentes

Así, la diferencia entre la colección de Sir John Soane y el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg es conceptual e histórica; actualmente, sin embargo, se presenta como un rasgo de aquella postmodernidad que ha logrado conciliar la razón ilustrada con los arrebatos románticos de la sociedad moderna. Conceptualmente, la colección es un conjunto ordenado de elementos comunes, mientras que el Atlas Mnemosyne es un «laboratorio de imágenes», como señalaba Martin Warnke, su editor (Warburg, 2010). Asimismo, Fritz Saxl, historiador de Arte y custodio de la biblioteca Warburg, precisó que las imágenes del Atlas eran para «el estudio de la función de los valores expresivos de la Antigüedad establecidos en la representación de la vida activa en el arte del Renacimiento europeo» (Warburg, 2010:xvi). Si bien estas premisas definen el campo de preocupaciones de Warburg, su propia lógica es (ante la razón apaciguadora de la *Sophrosyne*) el éxtasis y la entrega orgiástica conservada en la memoria, la que comparece en imágenes diversas, algunas veces extraídas de su cotidianeidad.

Históricamente, la colección formó parte del sistema académico del Neoclasicismo de fines del siglo XVIII – el siglo de la razón – fundado en la manualística y las invariantes del 'tipo', pero que ya manifestaba en arquitectura los primeros indicios de Romanticismo, especialmente en su valorización de la ruina. El inconcluso Atlas Mnemosyne, por su parte, se comenzó a construir a partir del año 1924, cuando las vanguardias del nuevo siglo ya estaban instaladas en el imaginario artístico y la iconografía de los neokantianos se había instalado en la historia del

seems to reinstall the divorce between knowledge and experience. Warburg became famous for his asymmetrical reflection of rigorous order: his library understood as the other side of the corner of the Mnemosyne Atlas. On the one hand, art, history, and related subjects books, systematically cataloged and grouped; on the other, reference images build upon assorted photographs, displayed on panels without any apparent rule. Order and disorder; knowledge and experience.

The iconographic method that Aby Warburg applied in art research could be transferred to the architectural project as the accumulation of images – this sort of virtual Diogenes syndrome – which may guide an idea in time, without having any kind of order or logic, as the Chinese encyclopedia entitled *Emporio celestial de conocimientos benévolos* [Celestial emporium of benevolent knowledge] that Jorge Luis Borges recalls:

In its remote pages it is written that the animals are divided into: (a) belonging to the emperor, (b) embalmed, (c) tame, (d) sucking pigs, (e) sirens, (f) fabulous, (g) stray dogs, (h) included in the present classification, (i) frenzied, (j) innumerable, (k) drawn with a very fine camelhair brush, (l) et cetera, (m) having just broken the water pitcher, (n) that from a long way off look like flies. [...] The reason for this is very simple: we do not know what thing the universe is (Borges, 1974:708)

The quote shook Michel Foucault with laughter in *The order of things*, where he mentioned in the preface: “In the wonderment of this taxonomy, the thing we apprehend in one great leap, the thing that, by means of the fable is demonstrated as the exotic charm of another system of thought, is the limitation of our own, the stark impossibility of thinking 'that'” (Foucault, 1981:1).

### Two referents

Thus, the difference between Sir John Soane's collection and Aby Warburg's Mnemosyne Atlas is one of conceptual and historical order; today, however, it is presented as characteristic of a postmodernity that has managed to reconcile enlightened reason with the romantic outbursts of Modern society. Theoretically, the collection is an ordered set of regular elements, while the Mnemosyne Atlas is an 'imaging laboratory,' as Martin Warnke, its editor, pointed out (Warburg, 2010). Fritz Saxl, art historian and guardian of Warburg's library, believed that the images in the Atlas were meant for “studying the role of Antiquity's expressive values, established in the representation of active life in European Renaissance art” (Warburg, 2010:xvi). Although these premises define Warburg's concerns, his own logic – as opposed to *Sophrosyne*'s soothing reason – is the ecstasy and orgiastic submission preserved in the memory, which appears in various images sometimes extracted from his own daily life.

Historically, the notion of collection was part of the Neoclassic academic system at the end of the eighteenth-century – the century of reason – founded on manuals

arte. Es decir, los dos casos se hacen presentes en los extremos que prologan y dan cierre al siglo XIX. Por lo tanto, como se dijo anteriormente, son visiones, procesos y métodos distintos, pero se constituyen en referencias clave, quizás por la claridad con que se identifican sus rasgos: el primero por la primacía de la razón y el segundo por el carácter dionisiaco de lo moderno. **ARQ**

and the invariant features of 'type,' but already showing in architecture the first signs of Romanticism – especially in its interest for ruins. The unfinished Mnemosyne Atlas, on the other hand, began on 1924, once the twentieth-century avant-gardes were already installed in the artistic imagination and the Neo-Kantian iconography was established in art history. In other words, both cases occur at the culmination of the nineteenth-century and act as its prologue. Therefore – as mentioned earlier – they are different visions, processes and methods, but they become key references, perhaps because of the clear manner in which their traits are identified: the first by the primacy of reason and the second by the Dionysian character of the Modern. **ARQ**

## Notas / Notes

- 1 María López-Fanjul. (2007:122-127) La autora presenta una descripción pormenorizada de la colección Soane. Ver: «Sir John Soane, arquitecto de colecciones. Su Casa-museo».
- 2 Ponencia de Aby Warburg en el Congreso Internacional de Historia del Arte, Roma, 1912. «Arte italiano y astrología internacional en el Palacio Schifanoia de Ferrara».
- 1 María López-Fanjul (2007:122-127). The author presents a detailed description of the Soane collection. See: "Sir John Soane, architect of collections. His House-Museum."
- 2 Aby Warburg's lecture at the Tenth International Congress of Art History, Rome, 1912. "Italian art and international astrology at the Palazzo Schifanoia, Ferrara."

## Alberto Sato

alberto.sato@udp.cl

Arquitecto, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 1972. Magíster Scientarum, Historia de la Arquitectura, Universidad Central de Venezuela, 1996. Doctor en Arquitectura, Universidad Central de Venezuela, 2006. Ha enseñado en diversas universidades latinoamericanas. Fue director del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de la Universidad Central de Venezuela, y Decano de la Universidad Andrés Bello en Chile. Recientemente publicó el libro *Cara / Sello* (Ediciones ARQ, 2015). Actualmente es profesor titular en la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales y docente de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile.

Architect, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 1972. Magister Scientarum, Historia de la Arquitectura, Universidad Central de Venezuela, 1996. Doctor in Architecture, Universidad Central de Venezuela, 2006. He has taught in several Latin American universities and was director of the Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas at the Universidad Central de Venezuela, and dean of the Universidad Andres Bello in Chile. He recently published the book *Heads / Tails* (Ediciones ARQ, 2015). He is currently professor in the Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño at the Universidad Diego Portales and in the Escuela de Arquitectura at the Universidad Católica de Chile.

## Bibliografía / Bibliography

- AGAMBEN, Giorgio. *Infancy and history: the destruction of experience*. London; New York: Verso, 1993.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2015.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Proyecto y destino*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1969.
- BANHAM, Reyner. «Neoliberty. The italian retreat from modern architecture». *Architectural Review* 747 (1959): 231-235.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé editores, 1974.
- CASTORIADIS, Cornelius. *The imaginary institution of society*. Cambridge: Polity Press, 1987.
- DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo veintiuno, 1981.
- GOMBRICH, Ernst. *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Forma, 1992.
- HABERMAS, Jürgen. «Modernity. An Incomplete Project.» En: Hal Foster. *The Anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983.
- LÓPEZ-FANJUL, María. «Sir John Soane, arquitecto de colecciones. Su Casa-museo». *Revista de la Subdirección General de Museos Estatales* 3 (2007): 122-129.
- LOPEZ REUS, Eugenia. *Ernesto Rogers y la arquitectura de la Continuità*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2002.
- MILIZIA, Francesco. *Principi di Architettura Civile*. Bassano: Tipogr. Giuseppe Remondini, 1785.
- MOLEÓN GAVILANES, Pedro. «El sueño del caballero. El retrato de John Soane por Joseph Gandy como Vanitas». *Teatro Marittimo* 3 (Junio, 2013): 9-25.
- RANCIÈRE, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- ROGERS, Ernesto. «Continuità». *Casabella-Continuità* 199 (1953): 9.
- ROGERS, Ernesto. *Experiencia en la arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965.
- ROSSI, Aldo. *L'architettura della città*. Padova: Marsilio, 1966.
- WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.
- WILTON-ELY, John. «Los modelos arquitectónicos de Sir John Soane: un catálogo». *DC revista de crítica arquitectónica* 15-16 (2006): 41-51.