

# ¿REFERENTES?

## REFERENCES?

### Palabras clave

Proceso  
Proyecto  
Academia  
Vanguardia  
Subjetividad

### Keywords

Process  
Project  
Academy  
Avant-garde  
Subjectivity

## Referencias: una distinción y una nota

References:  
a precision and a note

### CRISTÓBAL AMUNÁTEGUI

Lecturer, UCLA School of Architecture  
& Urban Design,  
Los Ángeles, EE.UU.  
Amunátegui Valdés arquitectos

Continúa en /  
Continues in:  
p. 148

Siempre hay algo sospechoso acerca del término 'referente'. Quizás sea porque se le suele echar mano a falta de la siempre laboriosa reflexión propia. O tal vez sea por el tufillo algo burocrático de la palabra. En cualquier caso, lo que sigue es un intento de distinción entre un uso y un abuso del llamado referente. Y en el proceso, una defensa de su uso en tiempos que parecen propicios para resucitarlo.

Una primera idea es que hay una manera de usar referencias que es histórica – que considera al referente y sus circunstancias – y que se da por medio de ejemplos, citas, o precedentes. Por eso la comparación entre el derecho y la arquitectura: podemos resolver 'casos' a partir de *exempla*. En pintura, cuando Cézanne dijo que sólo pintaba para los museos, se refería a esto; para él, era en los museos donde su pintura se debía medir frente al saber acumulado del arte. De ahí también Rossi y su *architettura per i musei*. Esta manera considera la arquitectura como una serie de acuerdos que permite excepciones, y no al revés.

La segunda manera – el abuso – es ahistórica. Funciona al nivel de mera imagen, ya que aísla al referente del conjunto de eventos, ideas y prácticas que lo originaron. Así una escultura minimalista puede ser una referencia, lo mismo que una textura vegetal o el *poché* de una planta del barroco. En este caso, el uso de 'referentes' justifica decisiones formales más que argumentos proyectuales. Aquí no interesa saber si el barroco usó el *poché* para desplegar funciones menos

There is always something suspicious about the term 'referent.' Perhaps it is because it is often used to conceal the lack of proper reflection. Or maybe it is because the word has a bureaucratic smell around it. In any case, what follows is an attempt to distinguish between a use and an abuse of the so-called 'referent.' And, in the process, a defense of its use in times when its resurrection seems propitious.

A first idea is that there is a historical way of using references – one that considers the referent and its circumstances – and that is given through examples, quotes or precedents. That is why the comparison between law and architecture is pertinent: we can solve 'cases' by means of *exempla*. In painting, when Cézanne said he only painted for museums, he was referring to this, since for him the museum was the place where his painting had to be measured against the accumulated knowledge of art. This is also the idea behind Rossi's *architettura per i musei*, which considers architecture as a series of compromises enabling exceptions, and not the other way around.

The second way – the abuse – is ahistorical. It works at the level of mere image, since it isolates the referent from the set of events, ideas and practices that originated it. Thus, a minimalist sculpture can be a reference, just like the texture of a vegetable or the *poché* of a baroque plan. In this case, the use of 'referent' justifies formal decisions rather than design arguments. Here it does not matter to know whether the Baroque used the *poché* to

Una potencial amenaza si los entendemos como camisas de fuerza que coartan la originalidad, o una garantía si los vemos como el anclaje a un conocimiento acumulado. A pesar de haber surgido casi junto a la institucionalización académica de la arquitectura, y a un siglo de su cuestionamiento por parte de las vanguardias modernas, la práctica de usar referentes en el proyecto no deja de ser polémica. Así, para este debate la pregunta no podía ser otra: ¿qué tan válido es el uso de referentes como método de proyecto?

A potential threat if seen as straitjackets restraining originality or a guarantee if understood as anchors to accrued disciplinary knowledge. Despite having emerged almost in parallel to the academic institutionalization of architecture, and a century after being questioned by the modern avant-gardes, the practice of using references in the design process is still controversial. Thus, for this debate the question could not be other than how valid is the use of referents as a design method?

## Contra la imitación en la práctica del proyecto

### Against imitation in design practice

El uso de referentes en el proceso de proyecto se ha transformado en un mal hábito. Su permanencia en el tiempo lo ha convertido en un activo cultural que parece haber estado allí siempre. Instalado en el estrato de la cultura, el hábito se ha vuelto incombustible. La sola idea de su cuestionamiento resulta incómoda, reprochable y desestimable. Sin embargo, escribimos estas líneas para discutir la naturalización de esta práctica en las escuelas de arquitectura alrededor del mundo.

Como es sabido, la batalla más dura de las vanguardias artísticas que defendían los principios del arte abstracto a inicios del siglo xx fue contra la noción del arte como mimesis. El blanco de sus ataques era la idea de que para elaborar una obra de arte el artista debía elegir un elemento de la naturaleza – un árbol, por ejemplo – y usarlo como un modelo a imitar tan fielmente como su destreza le permitiera. El proceso de creación estaba así regido por el ‘principio de la imitación’, según el cual un árbol representado era una copia imperfecta del árbol original. El arte imitaba la vida. Al cuestionar la función mimética del arte, mostrar los límites que separan arte y vida e instalar la noción del ‘arte por el arte’ – es decir, del arte abstracto – las vanguardias artísticas creyeron haber desterrado para siempre a la imitación de la actividad artística.

La mimesis fue también considerada la función fundamental de la arquitectura clásica. Y aunque probablemente la imagen que mejor condensa esta idea sea el grabado de una ‘cabaña primitiva’ de Laugier en el

The use of referents in architectural design processes has become a nasty habit. As such, its permanence over time has turned it into a cultural asset that seems to have existed forever. Installed at a cultural level, the habit has become incombustible. The very idea of questioning it is uncomfortable, reprehensible and dismissible. However, we write these lines to argue the normalization of this practice in architecture schools around the world.

As it is well known, the fiercest battle faced by the avant-garde artists defending the principles of abstract art in the early twentieth century was against the notion of art as mimesis. The target of their attack was the idea that, in order to produce an artwork the artist had to choose an element of nature – a tree, for example – and use it as a model to be so closely imitated as his skills would allow for. The creative process was thus governed by the ‘rule of imitation,’ according to which the depicted tree was always an imperfect copy of the original. Art imitated life. By questioning the mimetic function of art, showing the boundaries that separated art and life, and installing the notion of ‘art for art’s sake’ – that is, of abstract art – the avant-garde believed they had forever banished imitation from artistic activity.

Mimesis was also considered the fundamental function of classical architecture. And, although the image that best summarizes the idea is Laugier’s eighteenth-century engraving of the ‘Primitive Hut,’ ever since the Renaissance and given the actions of some artists, Ancient Greek architecture was seen as a ‘second

#### HUGO MONDRAGÓN L.

Profesor, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile

#### GUILLERMO ROJAS A.

Profesor instructor, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile

Continúa en /  
Continues in:  
p. 149

convencionales dentro del edificio, o si la disolución de la perspectiva en tal o cual obra de arte vino a cuestionar nuestra percepción de la realidad. En su aparente levedad, esta vertiente contiene una ideología: divorcia al referente de su contexto, lo vuelve un objeto trivial, lo pone en circulación sólo en virtud de su aspecto.

Si el primer uso del referente es siempre un comentario acerca de la arquitectura y sus procedimientos, el segundo parece ser un vehículo de expresión personal, organizado en torno a problemas de subjetividad: la arquitectura como terapia. No es que la subjetividad no tenga lugar en la primera categoría; es simplemente que la comprensión de la arquitectura como un saber colectivo la neutraliza en beneficio de consensos más amplios. Si el uso del referente implica un potencial político, su abuso hace lo opuesto.

Hay razones para que el precedente – quizás la categoría más conflictiva del referente – haya entrado en cuestionamiento casi en paralelo a su sistematización durante el Renacimiento. Una evidente es el anticuarianismo. De hecho, ya entonces se entendió que para mantener viva la tradición era imperativo ‘traicionarla’ con cierta frecuencia: el juego entre *tradere* y *tradire* del que habla Tafuri está en el centro de los debates de la época, y de inmediato presenta al referente como una herramienta crítica. De esta manera uno puede adoptar un referente para corregirlo (un aspecto habitual del trato entre el Renacimiento y el mundo antiguo), resignificarlo (Piranesi en Campo Marzio) o intensificarlo (Ungers en Roosevelt Island). Todos estos ejemplos establecen una relación no cosmética sino crítica con la historia.

Difícil imaginar, entonces, algo menos seductor para el neoliberalismo que la idea de referencia en su primera acepción: demasiada prescripción, demasiada intelectualidad, demasiado estudio. Pero mientras ese régimen deviene en una serie de populismos y demagogías, lentamente se vuelve a hablar de reglas y normas. En ese sentido no es casual que en arquitectura estemos discutiendo referencias. Que se haga en función de genealogías más que de tradiciones, dice hasta qué punto hemos dejado atrás las ambiciones universales del mundo clásico, o la igualmente totalizante *tabula rasa* moderna. Como en los juegos, donde un *referee* media entre las partes, si algo encarnan las referencias es la búsqueda de un cierto pacto entre pasado y presente, individuo y sociedad. **ARQ**

deploy less conventional functions within the building, or if the dissolution of perspective in a work of art came to question our perception of reality. In its apparent lightness, this branch has an ideology: it divorces the referent from its context, makes it a trivial object, and puts it into circulation only by virtue of its appearance.

If the first use of the referent is always a comment about architecture and its methods, the second seems to be a vehicle for personal expression organized around problems of subjectivity: architecture as therapy. It is not that subjectivity cannot have a place in the first category; it is just that the understanding of architecture as a collective knowledge neutralizes subjectivity for the benefit of broader consensus. If the use of the referent implies a political potential, its abuse does the opposite.

There are reasons why the ‘precedent’ – perhaps the most conflictive category of the referent – has come into question almost in parallel to its systematization during the Renaissance. An obvious one is antiquarianism. In fact, it was quickly understood that, in order to keep the tradition alive, it was imperative to ‘betray’ it with some frequency: the game between *tradere* and *tradire* Tafuri speaks of is at the center of the debates of the time, immediately presenting the referent as a critical tool. In this way, one can adopt a reference to correct it (a usual aspect of the deal between the Renaissance and the ancient world), resignify it (Piranesi in Campo Marzio) or intensify it (Ungers in Roosevelt Island). All these examples establish a non-cosmetic – yet critical – relationship with history.

It is hard to imagine, then, something less seductive for neoliberalism than the first meaning of ‘reference’: too much prescription, too much intellectuality, too much scholarship. But while that regime turns into a series of populisms and demagogues, we are slowly speaking again of rules and norms. In that sense, it is not by chance that we are discussing references in architecture. The fact that it is based on genealogies rather than traditions tells us to what extent we have left behind the universal ambitions of the classical world, or the equally totalizing modern *tabula rasa*. As in games, where a referee mediates between parties, if there is something that references embody is the search for a certain agreement between past and present, individual and society. **ARQ**

### Cristóbal Amunátegui

amunategui@ucla.edu

Arquitecto, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003. MSc AAD; AAR, GSAPP, Columbia University, Nueva York, EE.UU., 2010. Desde el 2010 es editor en jefe de la revista *Potlatch*. Desde el 2005 es socio en Amunátegui Valdés Arquitectos. Actualmente es candidato a Doctor en la Universidad de Princeton y profesor adjunto en UCLA, EE.UU.

Architect, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003. MSc AAD; AAR, GSAPP, Columbia University, New York, USA, 2010. Editor in Chief of *Potlatch Journal* 2010 to date. Since 2005 he is partner of Amunátegui Valdés Architects. Ph.D. candidate at Princeton University and lecturer at UCLA, USA.

siglo XVIII, desde el Renacimiento y debido a la acción de algunos artistas, la arquitectura del pasado grecolatino se transformó en una 'segunda naturaleza'. Edificios de un pasado lejano fueron descubiertos, localizados, desenterrados, levantados y dibujados. Láminas que mostraban dibujos de plantas, alzados o vistas de estos edificios circularon a través de los tratados de arquitectura, disponibles para todo aquel que estuviera interesado en ellos. La arquitectura grecolatina se convirtió en el 'original' a imitar, la autoridad contra la cual era necesario medir cualquier creación arquitectónica. Desde entonces, proyectar significaba elegir un modelo entre un catálogo de edificios del pasado, para imitarlo tan fielmente como el conocimiento y el talento del arquitecto lo permitieran. Con el tiempo, el catálogo de edificios se fue ampliando. Para comienzos del siglo XIX la práctica de ensamblar fragmentos tomados de distintos modelos comenzó a ser bien valorada. Al resultado se le llamó 'eclecticismo'.

Hoy el catálogo de edificios ha crecido descomunadamente. Se amplía colaborativamente, en tiempo real y sin filtros de selección. La oferta de modelos se ha multiplicado hasta el paroxismo, al punto de convertirse en el sueño – o la pesadilla – de un arquitecto de la Ilustración. Dado que esta amplificación del catálogo hace imposible operar directamente con él, en algunos talleres se les pide a los estudiantes que construyan su propio sub-catálogo, son más bien una colección de imágenes que muestran 'escenas a imitar'. Con esta colección como patrimonio, el estudiante se lanza a una aventura proyectual que, como hace 500 años, estará regida por la imitación y la mimesis. Pedagógicamente hablando, la imitación puede ser un medio pero nunca el fin.

Así, no pretendemos defender la figura del noble salvaje. No fue contra la arquitectura del pasado que hace un siglo se levantaron los arquitectos modernos, sino contra la práctica de imitar edificios embalsamados en un catálogo. Muchos de ellos diseccionaron con precisión piezas de arquitectura para descubrir 'principios', refutarlos o ensayar variaciones. Es fundamental no confundir el estudio paciente y cuidadoso de edificios con el catálogo de escenas a replicar. Por eso, habría que enseñar a desarrollar una actitud crítica y desafiante, en la que cada proyecto sea visto como una oportunidad de generar nuevo conocimiento disciplinar, en lugar de adoptar una actitud sumisa frente a la autoridad de los referentes que condena a su imitación o, peor aún, a su reinterpretación. **ARQ**

nature.' Buildings from a distant past were discovered, located, exposed, measured and drawn. Plates showing plans, facades or views of such buildings circulated through architectural treatises and were available to anyone interested. Greco-Roman architecture became the 'original' to be imitated, the authority against which any new architectural form was to be measured. From then on, design implied selecting, from a catalog of buildings belonging to the past, a model to be imitated as faithfully as the architect's knowledge and talent allowed for. Over time, the catalog was expanded. By the early nineteenth century, the practice of assembling fragments taken from different models began to be well esteemed. The result was called 'eclecticism.'

Today, the catalog of buildings has grown disproportionately. It is expanded collaboratively, in real time and without any selection filters. The models supply has multiplied to the point of paroxysm, becoming the dream – or nightmare – of an Enlightenment architect. Given that this catalog enlargement makes its direct use impossible, some studios ask students to build their own sub-catalogs, which, turn to be collections of images showing 'scenes to be imitated.' It is only with this collection of scenes that the student embarks on a design adventure which, as 500 years ago, will be ruled by imitation and mimesis. Pedagogically speaking, imitation might be the means but certainly not the end.

Thus, we do not intend to support the figure of the noble savage. It was not against Ancient architectures that modern architects were raised a century ago, but against the practice of imitating past buildings fixed in a catalog. Many of them accurately dissected architectural pieces to discover 'principles,' to refute them or to test variations. It is essential not to confuse the patient and cautious study of buildings with a catalog of scenes to be replicated. Therefore, students should be taught to develop a critical and challenging attitude, through which each project may be seen as an opportunity to generate new disciplinary knowledge, rather than adopting a submissive attitude towards the authority of referents, which sentences them to their imitation or, even worse, their reinterpretation. **ARQ**

### Guillermo Rojas

grrojas@uc.cl

Arquitecto, Pontificia Universidad Católica de Chile (2012). MSc in Sustainable Heritage, The Bartlett UCL, Londres (2014). Es jefe de programa del Diplomado en Patrimonio Cultural UC y profesor instructor del Magister en Arquitectura UC. Actualmente trabaja de manera independiente.

Architect, Pontificia Universidad Católica de Chile (2012). MSc in Sustainable Heritage, The Bartlett UCL (2014). Head of the Diploma in Cultural Heritage UC and TA at the Magister in Architecture UC. He currently works as independent architect.

### Hugo Mondragón

hmondragon@uc.cl

Arquitecto, UPC, Colombia. Magíster en Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile. Magíster en Teoría e Historia de la Arquitectura, UNAL, Colombia. Doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos, UC. Actualmente es profesor de la Escuela de Arquitectura UC.

Architect, UPC, Colombia; Master in Architecture, Pontificia Universidad Católica de Chile. Master in Theory and History of Architecture, UNAL, Colombia. Doctor in Architecture and Urban Studies, UC. He is currently a professor at the School of Architecture UC.