

El coleccionismo y sus variantes: Sobre la obra de Smiljan Radic

Alejandro G. Crispiani

este artículo es una re-escritura de "The Architect as Collector"
aparecido en *Oris Magazine* no. 105.

En su ensayo "Eduard Fuchs: Collector and Historian", Walter Benjamin comienza con una frase aparentemente ingenua: "Hay muchos tipos de coleccionistas y cada uno de ellos es movido por una multitud de impulsos". En ella se esconde el profundo interés que tuvo Benjamin tanto por las colecciones en sí como por la figura del coleccionista. Él mismo era un coleccionista y vio en esta actividad una clave para comprender y enfrentarse al mundo moderno. En tal sentido, la colección del coleccionista sería sólo el síntoma o la expresión más evidente de una toma de posición general frente a los problemas y las manifestaciones de la realidad en la que le toca vivir y desarrollarse. A través de Eduard Fuchs analiza un caso particular pero frecuente: el de una persona que recoge un determinado tipo de objetos del pasado, no necesariamente valiosos en sí mismos, pero que conforman lo que podría llamarse una colección histórica (específicamente en el caso de Fuchs, láminas y grabados satíricos y eróticos).

En la colección de Fuchs, Benjamin ve, no sólo un conjunto de objetos, sino una manera particular de relacionarse con el pasado y, en definitiva, de hacer historia, que se contrapone a la historia tradicional, particularmente a la historia de la cultura de raíz hegeliana, con su aspiración de brindar una narración



FIG. 01: Buhonero.
Foto Smiljan Radic.



FIG. 02: Casa de los bichos.
Foto Gonzalo Puga.

omnicomprensiva y aparentemente razonable de lo que pasó. La colección, por el contrario, es siempre fragmentaria, evoca una totalidad que es imposible conocer (una colección no está nunca completa) a la vez que mantiene la individualidad de cada pieza, que vale por sí misma y que sigue siendo irreductible. La colección pone de manifiesto la discontinuidad inherente a todos los fenómenos históricos, muestra en sí misma la ruptura y la imposibilidad de razonar linealmente en términos históricos. Por estar formada

por objetos materiales concretos extraídos de otro tiempo, al que de alguna manera contienen, la colección nos trae el pasado de manera directa. Por el contrario, el relato del historiador se hace a partir de esas abstracciones que son las palabras. El tiempo en el relato histórico sólo aparece de manera figurada y congelada: “El historicismo muestra la eterna imagen del pasado”. Por el contrario, en una concepción materialista de la historia, como la que anida en todas las colecciones y está presente en Fuchs, tiene lugar

“una experiencia dada con el pasado, una experiencia que se muestra única”².

Sentido de búsqueda infinita cuya utilidad no está asegurada, atracción por la materialidad de las cosas independientemente del valor de ellas o su material, valoración de la experiencia de las cosas en su discontinuidad, posibilidad de negarse a explicar: son rasgos a los que todo coleccionista en mayor o menor grado parecería responder, haciendo una lectura un tanto libre de Benjamin.

Smiljan Radic es coleccionista y arquitecto. Como ha sido visto en distintos trabajos referidos a su obra³, es poseedor de una colección de diversos tipos de documentos referidos al arte y a la arquitectura moderna, como pueden ser fotos, grabados, dibujos de arquitectura u otro tipo materiales que han despertado su interés. Él mismo ha puesto de relieve la importancia que para su obra tiene su actividad de coleccionista, narrando por ejemplo cómo, con la típica obsesión que suele guiar a estas personas, logró después de años conseguir una copia de la foto de uno de sus ‘héroes’ del arte moderno, el retrato de Nieuwenhuys Constant tomado por Nico Koster en 1969⁴.

Esta colección particular, que ha sido mostrada parcialmente, es evidente que alimenta su obra, pero su interés por el coleccionismo va mucho más allá y tiene una dimensión mayor. Es claro que este impulso por coleccionar piezas de arte es indicativo de una atracción por un cierto tipo de actividad, que puede verse reflejada tanto en su obra arquitectónica como en su producción de textos. Es un rasgo que podríamos llamar no dominante, vale decir, que no se verifica con la misma intensidad en todas ellas, pero que constituye una particularidad muy expresiva de su manera de abordar el proyecto de arquitectura. Toda colección es también, en medida no menor, una creación realizada con retazos y fragmentos tomados de una realidad mayor e inabarcable. Por muy sistemático que sea su criterio de búsqueda, toda colección tiene algo de collage, y no hace falta insistir sobre las enormes posibilidades de esta técnica, exploradas sin duda por el arte moderno, incluyendo por supuesto a la arquitectura. Coleccionar y crear son actividades que reconocen múltiples vasos comunicantes. De hecho, el propio Benjamin reconoce esta dimensión creativa de la colección, y habla justamente del “arte de coleccionar”.

Coleccionar es también una forma de conocimiento. Para Benjamin, es de hecho una particular voluntad de conocimiento lo que estaría en la raíz del impulso del coleccionista. Según el filósofo alemán: “el coleccionismo es un fenómeno originario del estudio: el estudiante colecciona saber”⁵.

La colección genera un conocimiento particular inscrito en los deseos y en los impulsos, muchas veces indescifrables, de una persona, antes que en una disciplina o en un campo de conocimiento objetivo y compartido por un colectivo de estudiosos. Como el caso de Eduard Fuchs y su colección de estampas obscenas, la colección se presenta como un desafío



FIG. 03: Casa del Poema del
Ángulo Recto.
Foto Paula Cabezón.



FIG. 04: Casa del Poema del
Ángulo Recto.
Foto Laura Naretto.

a este campo lanzado desde la subjetividad y en nombre de otra forma de conocimiento. Coleccionar es también, o puede ser, una manera de vincularse desde afuera con una determinada disciplina. El coleccionista en el que prima el deseo individual, suele ser un amateur o, también, un especialista que termina por comportarse como tal. La colección genera un conocimiento que no esconde su origen en una suerte de pasión desinteresada, que tiene la posibilidad de desestabilizar al conocimiento disciplinar.

COLECCIONES CAÓTICAS

“Toda pasión confina con el caos; y la pasión de coleccionar, con el caos donde yacen los recuerdos” afirma Benjamin en su ensayo “Voy a desembalar mi biblioteca. Un discurso sobre el coleccionismo”⁶. Por muy sistemática que sea su organización, las colecciones refieren siempre a una pasión personal que, en la mayoría de los casos, suele quedar oculta bajo el orden aparentemente racional de las clasificaciones adoptadas para el conjunto de sus ítems. Esto ha sido claramente señalado por Andrés

Maximiliano Tello, quien, siguiendo el pensamiento de Benjamin contrapone el archivo institucional a las colecciones personales⁷. Tello elabora justamente el concepto de *Anarchivismo*, particularmente aplicable al caso de Benjamin, pero no sólo a él. Este sería “un movimiento que altera los sistemas normalizados de organización del mundo sensible y sus registros”⁸. En las colecciones anidaría siempre, y en muchos casos pese a su apariencia de orden, un principio de anarquía que daría cuenta de que los objetos que la componen han sido extraídos de un caos, más que de un orden. La colección hace presente una concepción caótica de la realidad, permite ver a la historia como un conjunto de escombros, de los cuales el coleccionista se ha apropiado solo de algunos, antes que como un edificio.

Más que estar referida al conjunto de las obras de arte de su propiedad, esta dimensión caótica y residual de las colecciones aflora entre las preferencias de Radic a la hora ya sea de ver el paisaje urbano o de estudiar ciertas obras de arquitectura.

Un ejemplo claro es su interés por los ‘angelitos’, esos niños que en Chile y en muchas partes del mundo recorren la ciudad en busca de toda clase de objetos que puedan serles de utilidad, transportándolos en algún tipo de vehículo que por lo general ellos mismos empujan, como ser pequeños carros o carretillas. Ellos recorren la ciudad exponiendo una suerte de colección móvil, hecha de todo aquello que la ciudad ha desechado y ha declarado inútil, pero que aún conservan un resabio de utilidad que los angelitos pueden imaginar o identificar. Son colecciones de cosas azarosamente reunidas, elegidas según una suerte de instinto, en las que se expone públicamente la otra naturaleza del sistema de objetos que en definitiva ordena la vida y el espacio de la mayoría de los habitantes de la ciudad. Son la contracara del orden doméstico en todos los sentidos, un apilamiento de cosas aparentemente sin valor, sin lugar ni función definida, cuya propiedad no reclama nadie.

La traducción en términos de arquitectura de las colecciones que acarrean los angelitos, son lo que Radic ha llamado ‘construcciones frágiles’, pequeños recintos precarios que suelen levantarse al borde la carretera o en sitios aparentemente sin propietario para alojar distintos usos, con lo que se tiene a mano. Cada una de ellas compone, como en el caso anterior, una colección de cosas muy diversas que tienen en común su escaso valor o el haber sido desechadas, puestas juntas para constituir un espacio habitable. Como en toda colección, cada uno de los objetos que componen estas construcciones muestra claramente su origen, se integra al conjunto desde una individualidad irreductible. Estas construcciones frágiles son presentadas siempre como algo que no termina de componer una sola identidad. En algunos casos son de hecho elementos de arquitectura que han sido rescatados de demoliciones o antiguos edificios. Su origen caótico está siempre a la vista. Proviene más de la destrucción de un edificio que de su construcción. En tal sentido, estas piezas mantienen, como diría Tello en relación con las



FIG. 05: Casa Transparente.
Foto Laura Naretto.



FIG. 06: Casa de Fonola.
Foto Gonzalo Puga.

citas de Benjamin, el “gesto destructivo que arranca lo ya sido del curso ordenado del tiempo”). En estos casos la imagen de “obra” como unidad no alcanza a aparecer y a imponerse a los elementos individuales. El edificio como texto no logra surgir de la colección de cosas aunque estas sean partes reconocibles de la arquitectura. Como toda colección, puede aceptar la incorporación de una nueva pieza pero también la pérdida de una de ellas; en tal sentido, es consustancial de estas construcciones su carácter incompleto, su falta de voluntad para permanecer y su docilidad frente a las decisiones de su constructor.

Pero si hay un ejemplo de ‘anarchivismo’ dentro de las obras de arquitectura que han despertado el interés de Radic, sería la *Casa Peña* de de Miguel Eyquem, proyectada y construida en 1982 para el entomólogo Luis Peña. Junto con Gonzalo Puga, Radic es autor de un libro dedicado a ella, que toma su título del nombre que suelen darle los vecinos de la zona en que se ubica: “La casa de los bichos”. Se trata de una casa que guarda en su interior una impresionante colección de insectos embalsamados en cajas, realizada por el propio Peña. Esta colección llegó a invadir casi completamente todos los ambientes de la vivienda y terminó siendo en gran medida su verdadero ocupante, arrinconando a su propietario que, en cierta medida, ha sido absorbido por ella. Como un cuerpo

que no para de crecer, la colección de cajas de insectos ha terminado por hacer del espacio doméstico su propio espacio, al que debe adaptarse el entomólogo, plegándose a la voluntad de sus cajas. Estas cajas, según el testimonio de los autores del libro, están ordenadas según un criterio preciso y clasificadas de acuerdo a la denominación científica de los especímenes que contienen. Hay en principio, un orden racional detrás de ellas. Sin embargo, y esto es lo que atrae tanto a Puga como a Radic, el conjunto sugiere algo amorfo y descontrolado, tan inhumano como lo que contienen en su interior. El caos y el orden que conviven en toda colección, se espacializan de manera ejemplar en la casa Peña.

LA OBRA DE ARQUITECTURA COMO COLECCIÓN

Desde un punto de vista primariamente materialista, todo edificio o toda obra de arquitectura es en definitiva una colección de elementos constructivos, relativamente bien definidos y empecinadamente estables, que componen un conjunto no muy numeroso. Entre estos elementos se cuentan por ejemplo los muros, las puertas, las ventanas, los pisos, las escaleras, las techumbres, las columnas, las vigas o inclusive las fachadas. Son lo que Julian Guadet y la teoría clásica de la arquitectura denominaba como

‘elementos de arquitectura’, cuyas múltiples formas y combinaciones daban lugar a los ‘elementos de la composición’, que eran en definitiva las distintas partes o espacios por los que suele estar formado un edificio (como ser pasillos, dormitorios, vestíbulos, baños, etc.). La utilización de la palabra ‘elementos’ no es casual. Responde a la misma filosofía que está detrás de la “tabla periódica de los elementos químicos”, que permite ordenar por familias y por relaciones periódicas los componentes básicos cuya combinación da lugar a todos los tipos de materias. Hablar de “elementos de arquitectura” supone por lo tanto una cierta inmovilidad de estos elementos, una determinada fijeza en su resolución que los diferenciaría claramente a unos de otros y que permitiría estudiar y prever cómo podrían combinarse para generar una obra de arquitectura.

La arquitectura moderna hizo volar por los aires esta relativa inmovilidad en la manera de resolver estos supuestos ‘elementos’ de la arquitectura, borrando a veces las diferencias entre unos y otros o proponiéndose su invención desde cero. De hecho, una de las grandes innovaciones que ésta produjo en la manera concebir un edificio, fue que tomó a estos elementos como materia de invención, alterando comportamientos de muy larga data.

Pero estas partes elementales no han dejado de existir, seguimos hablando en definitiva de muros, pisos y techos, aunque pueda haber un edificio o una habitación donde los tres se confundan y resulte difícil señalar dónde termina uno y comienza el otro. Y aun donde, por ejemplo, la ancestral idea del muro con sus correspondientes aberturas ha sido reemplazada por conceptos como membrana o diafragma, podemos decir que se sigue tratando de paramentos que regulan la relación interior/ exterior y que requieren la existencia de un suelo o un plano de apoyo y de un cerramiento superior. La idea de una arquitectura inmaterial o de un entorno habitable que prescindiera de la materia, como fue propuesta en los años sesenta y setenta por Reyner Banham y algunos vanguardistas de ese momento, como Hans Hollein, no se ha hecho realidad.

De todas maneras, la idea de que una obra de arquitectura debería reflejar en su forma un sistema unitario de relaciones que permitiera, como en el lenguaje, ir de los elementos más pequeños hasta la totalidad de la obra en una secuencia de sentido continuo, siguió apareciendo durante el siglo XX, a veces de la mano de una concepción del edificio como obra de arte total, pero no necesariamente. Uno de los casos más claros son las primeras casas de Peter Eisenman, las Casas I y II que componen la fase de la ‘arquitectura de cartón’ de este arquitecto, inspirada en Gerrit Rietveld y el elementalismo holandés. El esfuerzo por hacer que todos los elementos y las partes del edificio conformen un sólo sistema formal, donde cada decisión, ya sean las dimensiones de una ventana, el alto de un escalón o la altura de una viga se explique a partir de un conjunto de leyes formales que dominan todo el edificio, es sorprendente. Todas las formas, hechas

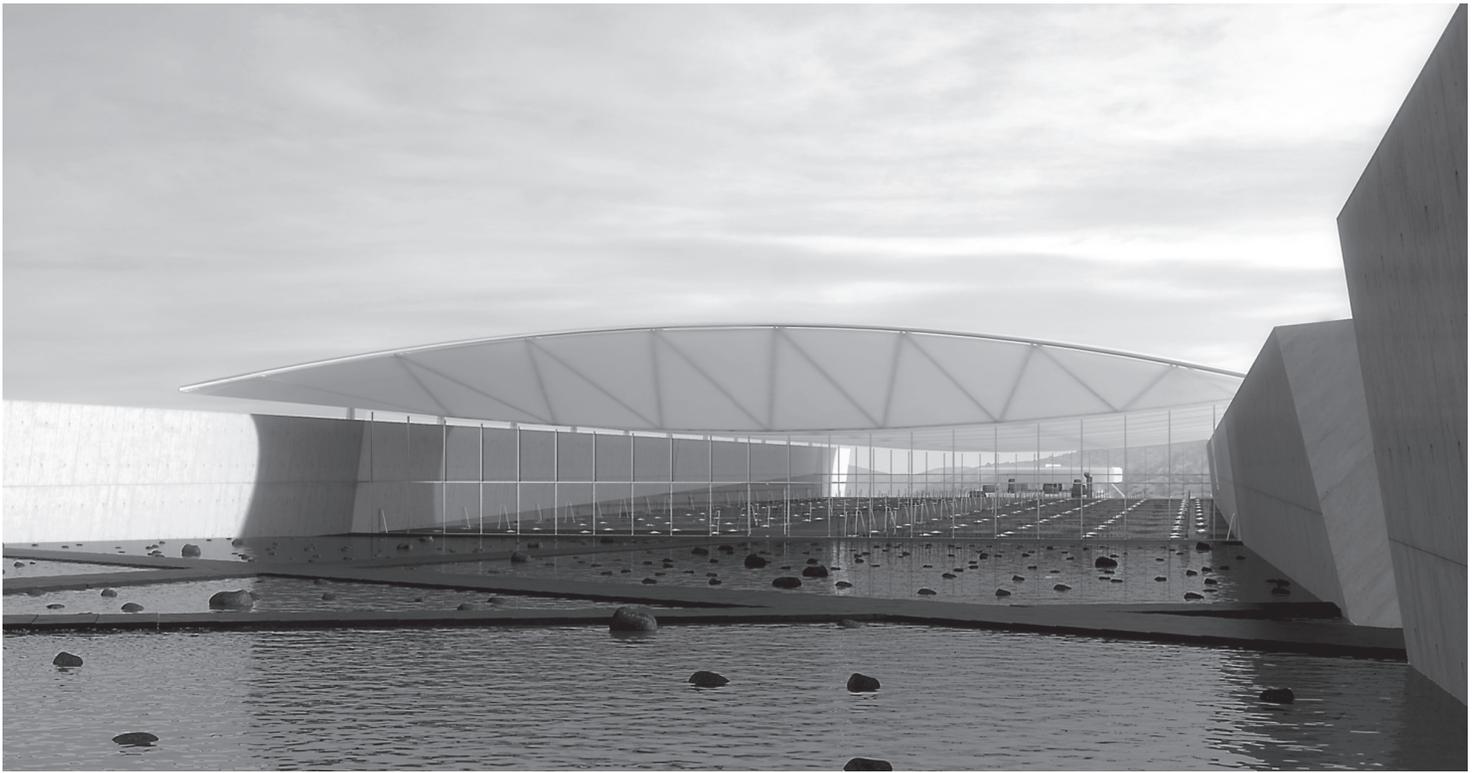


FIG. 07: Viña Vik, sector bodega. Render.

de un único material neutro, casi un no material, se espejan. Como en la versión de la historia que propone Hegel (y también el estructuralismo) todo se relaciona con todo, cada elemento habla de otro elemento y del total. Hay una voluntad o una fuerza relacional (que se puede llamar el espíritu universal, el lenguaje o el arquitecto) que define y que domina todo. Siguiendo la distinción de Benjamin ya mencionada al principio de este artículo, podríamos decir que Eisenman es un “arquitecto historiador”, no porque su arquitectura refiera al pasado, sino porque nos ofrece una narración unitaria, contenida en las Casas I y II en sus famosas perspectivas axonométricas, que permite explicar todas las decisiones formales del edificio sin fisuras. Aun los saltos en las cadenas formales que propone forman parte de esta operación omnicompreensiva.

Por el contrario, Smiljan Radic es claramente un “arquitecto coleccionista”. Hay en su arquitectura una evidente tendencia a pensar al edificio en términos de una suerte de ‘colección’ de esas partes constructivas elementales, que sin dejar de perder su identidad como componentes de un edificio, en muchos casos son reinventadas o expuestas a encuentros o a definiciones formales o materiales inéditas.

La Casa del Poema del Ángulo Recto es un ejemplo claro de esto. La matriz formal de esta casa es una suerte de anillo de hormigón armado negro que contiene en su interior un patio en forma de paralelepípedo. Es un anillo irregular, como si estuviera compuesto por partes diversas que tensionan la forma base, rompiendo la continuidad

esperable de una figura de anillo. Los distintos elementos de arquitectura, como ser puertas y ventanas, se adhieren a esta forma base en gran medida para contestarla, mostrándose como operaciones independientes. Las puertas-ventanas del comedor y del dormitorio aparecen como objetos autónomos del muro, que se despegan y prescinden de él. Algo similar podría decirse de la puerta de acceso, las ventanas superiores y la ventana del baño, cada una de las cuales irrumpen tomando formas distintas contra la continuidad del muro/techo exterior. La casa es una suerte de colección de respuestas a las situaciones elementales que todo edificio plantea, como entrar, circular, mirar hacia el exterior, etc. Respuestas que coexisten y que no se integran en una sola. Curiosamente esto no le quita unidad a la casa, de hecho la muestra como lo que en realidad es: una trabajosa operación de convivencia de elementos, usos, técnicas y materiales diversos. En este ejemplo, la diferenciación clásica entre elementos y partes de un edificio es puesta en entredicho. Por momentos, los elementos tienden a convertirse en partes, ya sea por su mayor tamaño o su complejidad, y las partes, debido a su simplificación o a su separación del total, tienden a verse como elementos.

Muchos ejemplos de la arquitectura de Radic pueden verse bajo la idea de la arquitectura como colección de elementos. Algunos ejemplos, como la Casa del Ángulo Recto, corporizan y hacen visible claramente este sentido caótico que está presente en toda colección. En otros casos, es menos evidente. Un ejemplo de esto último, es

el edificio para la Viña Vik. Compuesto por tres partes distintas y perfectamente diferenciadas, con una mínima articulación entre ellas. La primera parte es básicamente un suelo, una suerte de atrio o explanada de acceso aislada por medio de muros del potente paisaje circundante. La segunda parte es un gran techo, una cubierta de tela plástica que tiene en su interior una estructura metálica, que al quedar oculta hace que este techo se vea como un cuerpo inflable, como un volumen de poco grosor y extendido que cubre las instalaciones de la bodega propiamente tal. La tercera parte son los muros laterales de la explanada se prolongan hasta el interior de la bodega y sirven de apoyo al techo. Son tres partes que coinciden con los elementos básicos de la arquitectura: piso, muro y techo. Un recorrido central los conecta.

Todo el edificio está marcado por la autonomía formal de estos tres elementos, cuyo principal vínculo es quizás el más elemental que pueda pensarse: una circulación única que pasa por el medio del conjunto y que es también su eje de simetría. Pero cada uno de los tres elementos básicos que componen el proyecto (piso, muro y techo) está diseñado librándose, a la manera de la arquitectura moderna, del sentido usual que los mismos deben tener. Un ejemplo de esto es el suelo o la explanada de acceso de la viña. En rigor no es una explanada sino un conjunto de senderos sobre el agua. La circulación central es parte de estos senderos, pero se accede a ella de manera lateral y a medio recorrido. Además, son senderos que no llevan casi a ninguna parte: se cortan contra el muro o terminan abruptamente en



FIG. 08: Casas Pareadas.
Foto Alejandro Crispiani.

los cultivos de vides. Se desarrollan sobre el agua pero no sobre un espejo de agua, sino sobre agua en movimiento que se desliza hacia el interior del edificio. Es una capa muy fina de agua, cuyo fondo está hecho en hormigón ondulado para hacer más evidente el movimiento. Una colección de piedras, esparcidas como si hubieran caído de alguna parte, completa la escena. Separada del paisaje excepto en su frente, la explanada es finalmente un suelo encajonado que apenas se puede pisar, surcada por recorridos que no se comprende a donde conducen. Se asemeja al fondo marino del grabado de David Hockney *Boy hidden in a fish*, que ha servido de inspiración a Radic en otras obras, en el que el suelo se constituye como un espacio receptor de cosas y personas. Apreciaciones similares podrían hacerse con respecto al techo o los muros.

En las Casas Pareadas, una de las últimas obras de este arquitecto, vemos también como lo que en términos tradicionales entendemos como un elemento de arquitectura puede terminar por confundirse con el edificio mismo. Es el caso del gran muro ciego que hace las veces de fachada principal de las dos casas. Un gesto olímpico y brutal, que se

vale de la posibilidad de juntar estas viviendas para darle al muro una extensión inusual. Este muro constituye una de las caras del volumen prismático que compone el cuerpo común de las viviendas. Evidentemente, en la manera que las casas se ofrecen a la calle, no hay discontinuidad posible, al contrario, solo una desconcertante continuidad. Pero si no hay discontinuidad, tampoco hay ninguna articulación entre elementos o partes. Desde el exterior las dos casas pareadas forman un bloque monolítico y mudo: un gran cajón de rústico hormigón armado puesto en uno los suburbios más caros de Santiago. Imposible saber dónde empieza una y termina la otra, ni siquiera si efectivamente son dos casas. Si no se tratara de una vivienda, si no estuviera ubicada en un vecindario de casas suburbanas, quizás las Casas Pareadas no producirían un disruptión tan fuerte con su entorno y no tendrían el aire surrealista, a lo Magritte, que tienen. En esta obra, o al menos en la manera que toma de mostrarse a la ciudad, la idea de arquitectura como colección de elementos formales y constructivos adquiere un sesgo peculiar: estaríamos en presencia de una colección formada por un sólo elemento. En el otro extremo de la variopinta colección ambulante de los angelitos, las

Casas Pareadas muestran otra posibilidad, no menos recusatoria de la ciudad que las acoge: el objeto único y hermético, que no refiere a nada y que solo dialoga con sí mismo.

UNA COLECCIÓN DE CASAS

Desde hace cerca de veinte años Smiljan Radic, junto con su mujer Marcela Correa, desarrolla un particular emprendimiento: la construcción de un conjunto de casas y dependencias para su propio uso y el de su familia en un terreno en la localidad de Vilches, en la Región del Maule, en un área boscosa cercana a los Altos del Lircay. En lote de cerca de 22 hectáreas, ha construido y destruido algunas de las obras más representativas e importantes de su arquitectura. Allí se encuentra la Casa para el Poema del Ángulo Recto (2011), reconocida por el MoMA de New York como uno de los ejemplos más importantes de la arquitectura latinoamericana, la Casa Transparente (2012), la Casa de Fonola (2009), el Taller al aire libre de su mujer (2013), además de una colección de piedras de gran tamaño y esculturas. En el mismo terreno estaba ubicada la Casa A (2008), uno de los primeros proyectos de Radic en ser

reconocido a nivel internacional, que tuvo que ser destruida a raíz del terremoto del año 2010 y también la Casa Chica (1996), otro ejemplo temprano de su carrera reconocido como una pequeña obra clave de la arquitectura chilena de principios de siglo XXI y que fue desmontada por el propio Radic para construir en su lugar una piscina, utilizando en parte restos de ella.

Todas estas obras son autoencargos y componen un tipo de colección muy difícil de encontrar en manos privadas: la colección de obras de arquitectura. En este caso, además, la colección adquiere un carácter autobiográfico: cada una de sus obras habla de un cierto momento de la arquitectura de Radic. Este conjunto de obras aparece así como una suerte de *museum in progress* de su producción. Un museo privado en el que el principio de conservación de las piezas que lo integran no es dominante, sino que lo que interesa es la experimentación. Estas piezas son en tal sentido obras abiertas en las que el arquitecto aún puede intervenir e inclusive destruir. Las colecciones son siempre inestables, pueden expandirse pero también retroceder, no existe en ellas el principio de intangibilidad. Sus piezas pueden provenir del pasado, pero no están en el tiempo sin tiempo de los museos, sino que, por el contrario, se hayan incrustadas en el presente sin ninguna barrera institucional que las proteja y atadas a la voluntad del coleccionista.

Las obras que componen la colección de casas de Vilches, han sido todas elaboradas por Radic y no es difícil ver su impronta, aunque en cada una de ellas ha adoptado estrategias proyectuales diferentes. En principio, el conjunto de casas muestra dos orígenes muy diferentes: las obras proyectadas y construidas a nuevo por Radic, que incluyen la Casa del Poema del Ángulo Recto y el Taller de esculturas, y aquellas cuyo proyecto se basa en la intervención de viviendas ya existentes, como son la Casa A, la Casa de Fonola y la Casa Transparente. En estos tres últimos casos, se trataba de tipologías más o menos recurrentes en la región del Maule y en gran parte de Chile. Son construcciones baratas, sin mayores atributos, que a duras penas podrían considerarse como 'arquitectura vernácula' y que ni siquiera caben dentro de las 'construcciones frágiles'. Con intervenciones tan económicas (en todo el sentido de la palabra) como las casas mismas, Radic rescata estas piezas, que, como los objetos recolectados por los angelitos, adquieren una nueva vida. Ingresan de esta manera a su colección y se posicionan al lado de una de sus obras más elaborada y reconocida, la Casa del Ángulo Recto.

El origen digamos caótico de este tipo de casas (en el sentido de que no parecen haber merecido la mirada ordenadora de la Arquitectura como disciplina), se hace presente deliberadamente en ellas a partir de operaciones formales diferenciadas. En la Casa de Fonola, se decidió recubrir con este material barato, pintado de negro, toda la superficie exterior de la vivienda. En su hermetismo, espeja a la Casa del Ángulo Recto, que al igual que ella aparece como una

sombra entre los árboles. En la Casa Transparente, se opta por la estrategia opuesta: el exterior se recubre por planchas de material transparente, haciendo presente la estructura de madera interna de la casa (tan elemental como la casa misma) y se la pinta de blanco. Se hace alusión así al dispositivo interno de la Casa del Ángulo Recto, que se vale de un patio completamente vidriado para generar la completa transparencia de su interior. En el remoto paraje de Vilches, sus tres casas dialogan entre sí; las piezas de su colección se abren a un sentido conjunto, a pesar de sus más que disímiles procedencias. La colección de arquitectura genera, de esta manera, sus propios principios creativos. Como en la Casa Peña, el coleccionista, en este caso el arquitecto, también se inscribe entre las piezas de su colección.

NOTAS

1. BENJAMIN, Walter: "Eduard Fuchs: Collector and Historian". *New German Critique* no. 5, (Spring 1975 [1937]).
2. *Ibíd.*
3. Ver MARDONES, Patricio. "Peso pesado". En *2G* no. 44 (2007).
4. RADIC, Smiljan. "Some remains of my heroes found scattered across a vacant lot 2009". En revista *ARQ+2* (número especial, *Bestiario*), (2014), 38.
5. BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. (Madrid: Akal, 2005), 228.
6. BENJAMIN, Walter. "Voy a desembalar mi biblioteca. Un discurso sobre el coleccionismo". En: BENJAMIN, Walter: *Obras*. Libro IV/ vol. I. (Madrid: Abada), 337.
7. TELLO, Andrés Maximiliano. "El anachivismo en Walter Benjamin. Sobre la práctica del coleccionista y la filosofía materialista de la historia". *Aufklärung: revista de filosofía*, vol. 3, no. 2 (2016), 55-68.
8. *Ibíd.*, 56.
9. *Ibíd.*, 60.