

La colección como método de conocimiento

The Collection as a Method of Knowledge

Ana Isabel Santolaria Castellanos, Jaime Ramos Alderete

Universidad Politécnica de Madrid

Traducción [Translation](#) Ana Isabel Santolaria Castellanos

DOI: <https://doi.org/10.31921/constelaciones.n10a1>

Palabras clave [Keywords](#)

Colección, conocimiento, Atlas Mnemosyne, Aby Warburg, Goethe, Quiccheberg, Fontainebleau, Giulio Camillo
[Collection, knowledge, Atlas Mnemosyne, Aby Warburg, Goethe, Quiccheberg, Fontainebleau, Giulio Camillo](#)

Resumen

La investigación propone una aproximación a la colección como método mediante el cual se disponen las cosas –objetos o imágenes– ‘en relación’ invitando a que surjan conexiones, muchas veces inesperadas, que construyen el argumento que les da sentido. La colección supone, así, la producción de conexiones y principios que contienen conjeturas, yuxtaposiciones y hallazgos experimentales. Esta forma de adquirir conocimiento es la que plantea Goethe en su colección de colecciones, Aby Warburg con el *Atlas Mnemosyne*, el teatro de Giulio Camillo, Quiccheberg en su tratado sobre museos, o en la Galería de Fontainebleau. La colección de objetos o imágenes y su visualización constituye una forma de percibir las relaciones íntimas y secretas entre las cosas, provocando un pensamiento activo y propositivo.

Abstract

The research proposes an approach to the collection as a method by which things –objects or images– are arranged ‘in relation’, inviting connections to emerge, often unexpected, that build the argument that gives them meaning. The collection, therefore, supposes the production of connections and principles that contain conjectures, juxtapositions, and experimental findings. This way of acquiring knowledge is the one proposed by Goethe in his collection of collections, Aby Warburg with the *Atlas Mnemosyne*, Giulio Camillo’s Theatre, Quiccheberg in his treatise on museums, or the Gallery of Fontainebleau. The collection of objects or images and their visualization constitutes a way of perceiving the intimate and secret relationships of things, provoking active and purposeful thinking.

En el año 1942, Marcel Duchamp realizaba la instalación *A mile of string* para la exposición *First Papers of Surrealism* en Nueva York. (Fig. 1) Esta consistía en una milla de cuerda que se iba enredando, uniendo las obras expuestas, techo, suelo, paredes, hasta envolver todo el espacio expositivo. La cuerda de Duchamp revela el argumento que existe detrás de toda colección: una línea imaginaria que atraviesa todas las piezas y las cosas que con ellas se quieren contar, dotándolas de un sentido nuevo. A ésta se refiere también John Berger, quien pone en manos de los primeros ‘contadores de cuentos’ esa línea imaginaria con la que trazaban dibujos en el cielo, que no eran otra cosa que historias acerca de las estrellas enhebradas con el mismo hilo. “El imaginar las constelaciones no modificó las estrellas, ni tampoco el negro vacío que las rodea. Lo que cambió fue el modo de leer el cielo nocturno”. (1) Qué manera tan inspiradora de dar un significado y poder leer la oscuridad del firmamento. Esto es lo que ocurre con la colección.

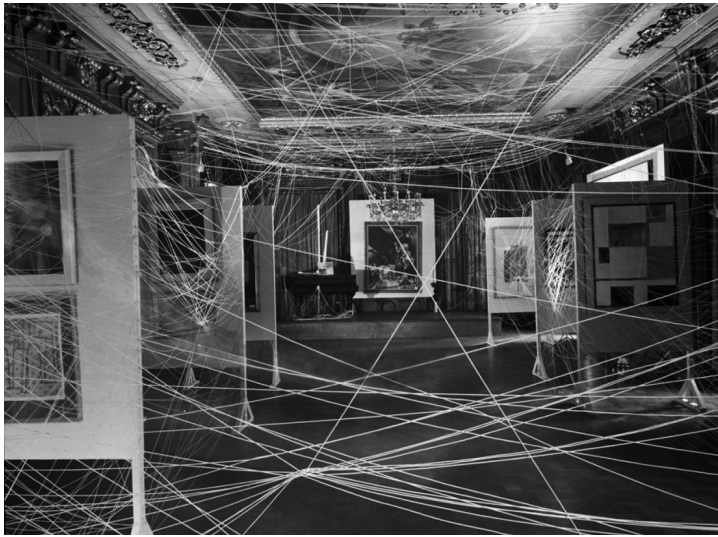


Fig. 1. Duchamp, Marcel. *A mile of string*, 1942. Fotografía de John Schiff, Philadelphia Museum of Art.

In 1942, Marcel Duchamp created the installation *A mile of string* for the *First Papers of Surrealism* exhibition in New York. (Fig. 1) It consisted of a mile of string that was entangled, uniting the exhibited works, ceiling, floor, walls, until it wrapped the entire exhibition space. Duchamp's string reveals the argument behind every collection: an imaginary line that runs through all the pieces and the things that are meant to be told with them, giving them a new meaning. It is also referred to by John Berger, who puts in the hands of the first 'storytellers' this imaginary line with which they drew pictures in the sky, which were nothing more than stories about the stars threaded with the same thread. "Imagining the constellations did not change the stars, nor did it change the black emptiness that surrounds them. What it changed was the way people read the night sky". (1) What an inspiring way to give meaning and read the darkness of the sky. This is what happens with the collection.

Imagination. The collection constitutes, in itself, a creation of links between different fragments to form a whole. It works as a form of multiple knowledge, which allows infinite associations and possibilities to be established between a series of things placed next to each other. Knowing how to read these relationships implies "the oldest kind of reading: reading before all language," says Walter Benjamin, that is, it is about activating the imagination, putting thought in motion in a way that allows "reading what has never been written". (2) It is possible because the principle and driving force of the collection cannot be other than imagination. In other words, it is through imagination that objects, like images, are related to each other.

Thus, imagination is the instrument that connects a series of objects, always finding new ways to make them dialogue and interact. The imagination, Baudelaire wrote, "is a quasi-divine faculty that perceives first of all, apart from any

La imaginación. La colección constituye, en sí misma, una creación de vínculos entre distintos fragmentos para formar un conjunto. Funciona como una forma de conocimiento múltiple, que permite establecer infinitas asociaciones y posibilidades entre una serie de cosas colocadas una junto a otra. Saber leer esas relaciones implica “el tipo de lectura más antiguo: la lectura antes de todo lenguaje”, dice Walter Benjamin, es decir, se trata de activar la imaginación, poner el pensamiento en movimiento de forma que permita “leer lo nunca escrito”. (2) Esto es posible porque el principio y motor de la colección no puede ser otro que la imaginación. En otras palabras, es mediante la imaginación que los objetos, como las imágenes, se relacionan entre sí.

Así pues, la imaginación es el instrumento que pone en relación una serie de objetos, encontrando siempre nuevas formas de hacerlos dialogar e interactuar. La imaginación, escribió Baudelaire, “es una facultad cuasi divina que percibe ante todo, fuera de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías”. [ver 2] Y por eso, otorga un conocimiento consistente en “descubrir vínculos que la observación directa es incapaz de discernir”. En definitiva, esta forma de relacionar las cosas “*se muestra, no se explica*”, permitiendo que “aparezca, repentina como el relámpago, la semejanza” entre las cosas, de modo que, cada uno crea su propio montaje y, por eso, el relato resulta “inagotable y tendrá tantas lecturas como visitantes”. [ver 2]

En ese sentido, la colección es comparable a un atlas, ya que un atlas (de imágenes) no es un diccionario, ni un catálogo sistemático, sino más bien una colección de cosas singulares, cuya afinidad produce “un ‘saber extraño’ e infinito (nunca cerrado)”. [ver 2] El atlas introduce lo diverso y lo múltiple, se trata de ‘una herramienta’, un aparato que ofrece aperturas inagotables. Por eso, la colección, como el atlas de imágenes, se convierte en una máquina de lectura que puede contar infinitas historias.

El *Atlas Mnemosyne*. El *Atlas Mnemosyne*, proyectado por Aby Warburg en 1905 (iniciado en 1924), es un atlas de imágenes (*Bilderatlas*) compuesto por 60 tablas que recopilan en su totalidad unas dos mil imágenes, creando

philosophical methods, the intimate and secret relations of things, correspondences and analogies”. [see 2] And for that, it grants a knowledge consisting of “discovering links that direct observation is unable to discern”. In short, this way of relating things “is shown, not explained”, allowing “the resemblance to appear, sudden as lightning” between things, so that each one creates their montage and, therefore, the story is “inexhaustible and will have as many readings as visitors”. [see 2]

In this sense, a collection is comparable to an atlas, since an atlas (of images) is not a dictionary, nor a systematic catalogue, but rather a collection of singular things, whose affinity produces “a ‘strange’ and infinite knowledge (never closed)”. [see 2] The atlas introduces the diverse and the multiple, it is ‘a tool’, a device that offers inexhaustible openings. For this reason, the collection, like the picture atlas, becomes a reading machine that can tell infinite stories.

The *Mnemosyne Atlas*. The *Mnemosyne Atlas*, projected by Aby Warburg in 1905 (started in 1924), is a picture atlas (*Bilderatlas*) made up of sixty tables that compile a total of some two thousand images, creating a kind of open cartography that proposes a re-reading of the history of art –and of the world– inexhaustible and never definitive. The objective of Warburg’s *Bilderatlas* is precisely that, “to reconfigure memory, refusing to fix memories (images of the past) in an ordered story, or worse, definitive”. [see 2] Opposed to what a catalogue would be, whose system is closed and ordered according to fixed criteria, the atlas proposes a ‘non-systematic system’, closer to a scheme of thought, sensitive to the complex web of intellectual, spiritual, and artistic phenomena.

una especie de cartografía abierta que propone una relectura de la historia del arte –y del mundo– inagotable y nunca definitiva. El objetivo del *Bilderatlas* de Warburg es precisamente ese, “reconfigurar la memoria, renunciando a fijar los recuerdos (imágenes del pasado) en un relato ordenado, o algo peor, definitivo”. [ver 2] Opuesto a lo que sería un catálogo, cuyo sistema es cerrado y ordenado según unos criterios fijos, el atlas propone un ‘sistema no sistemático’, más cercano a un esquema de pensamiento, sensible a la compleja trama de fenómenos intelectuales, espirituales y artísticos.

La propuesta de Warburg se basa en la convicción de que las imágenes, agrupadas de cierta manera que establecen una red de relaciones, ofrecen inagotables posibilidades para releer el mundo. Se trata de un aparato que pone el pensamiento en acción, “una máquina para pensar las imágenes, un artefacto diseñado para hacer saltar correspondencias, para evocar analogías”. (3) Esencialmente, el *Atlas* consiste en una colección de fotografías de obras de arte, recortes de prensa y otros fragmentos – procedentes del propio archivo de Warburg, – agrupados en base a sus analogías internas. De esta forma, se crean diferentes conjuntos según su lógica que son susceptibles de recomponerse y transformarse todas las veces posibles a través del juego de asociaciones. Es significativo que Warburg utilizara solamente un millar de imágenes, pocas para un historiador del arte, pero su *Atlas* siga ofreciendo un análisis infinito, porque siempre se pueden encontrar nuevas relaciones.

El dispositivo del *Atlas Mnemosyne* consistía básicamente en unos plafones donde ir agrupando las distintas imágenes (copias en papel) agrupadas y ordenadas por temas. (Figs. 2 y 3) Warburg utilizaba una tela negra montada en un bastidor de un metro y medio por dos metros sobre el que colgaba las imágenes del atlas con pinzas. Después fotografiaba el montaje, y así obtenía una posible lámina del *Atlas*, y podía posteriormente deshacer el montaje inicial y empezar otro nuevo. Resulta especialmente inspirador cómo el bastidor negro hacía las veces de ‘cuadro’, de ‘mesa’, o de ‘lámina’ de libro. El propio proceso de creación del *Atlas* lo iba convirtiendo en una cosa o en otra: cada vez que se repiensa el montaje se pasa del “cuadro único a la mesa”. El bastidor ejerce de “mesa de

Warburg’s proposal is based on the conviction that pictures, grouped in a certain way that establishes a network of relationships, offer inexhaustible possibilities for re-reading the world. It is a device that puts thought into action, “a machine to think images, a device designed to make correspondences jump, to evoke analogies”. (3) Essentially, the *Atlas* consists of a collection of photographs of artworks, press clippings, and other excerpts –drawn from Warburg’s archive– grouped on the basis of their internal analogies. In this way, different sets are created according to their logic and are capable of being recomposed and transformed as many times as possible through the game of associations. Significantly, Warburg used only a thousand pictures, few for an art historian, but his *Atlas* continues to offer infinite analysis because new relationships can always be found.

The *Atlas Mnemosyne* basically consisted of some panels where the different pictures (paper copies) were grouped and arranged by themes. (Figs. 2 and 3) Warburg used a black cloth mounted on a frame of one and a half meters by two meters on which he hung the images of the *Atlas* with clothespins. Then he photographed the montage, and therefore obtained a possible plate of the *Atlas*, and could later undo the initial montage and start a new one. It is especially inspiring how the black frame served as a ‘tableau’, a ‘table’, or a ‘plate’ of a book. The very process of creating the *Atlas* was turning it into one thing or another: every time a montage is rethought, it goes from the “single tableau to the table”. The frame acts as an “offering table, kitchen table, dissecting or assembly table”, providing a “surface of encounters and passing positions, where one can correct, modify, start over” [see 2], where the tableau and the final plate will come from. It is significant that the word ‘lámina’, in other languages, makes direct reference to the initial table: plate (English), *table* (French), *Tafel* (German), or *tavola* (Italian). On the other hand, the table becomes a tableau when the montage is ‘definitive’. “The tableau is a work, a



Figs. 2 y 3. Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Láminas 39 y 48. 1927-29. Warburg Institute.

ofrenda, de cocina, de disección o de montaje”, proporcionando una “superficie de encuentros y de posiciones pasajeras, donde se puede corregir, modificar, empezar de nuevo”, [ver 2] de dónde saldrá el cuadro y la lámina final. Es significativo que la palabra ‘lámina’, en otros idiomas, haga referencia directa a la mesa inicial: *plate* (inglés), *table* (francés), *Tafel* (alemán) o *tavola* (italiano). Por otra parte, la mesa se convierte en cuadro cuando el montaje resulta ‘definitivo’. “El cuadro es una obra, un resultado donde todo está consumado; la mesa, un dispositivo donde todo podrá volver a empezar siempre. Un cuadro se cuelga de las paredes de un museo; una mesa se reutiliza sin fin para nuevos banquetes, nuevas configuraciones”. (4) El *Atlas* de Aby Warburg, como la mesa, permite siempre volver a poner en juego las piezas y sus analogías, “volver a barajar y a repartir las cartas en una mesa cualquiera” [ver 4] y empezar una nueva partida.

En 2010, se inauguró la magnífica exposición *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* en el Museo Reina Sofía, comisariada por Georges Didi-Huberman. Esta exposición se inspiraba en la figura mitológica del *Atlas*, obligado a sostener sobre sus hombros el peso de la bóveda celeste, a la vez que supo-

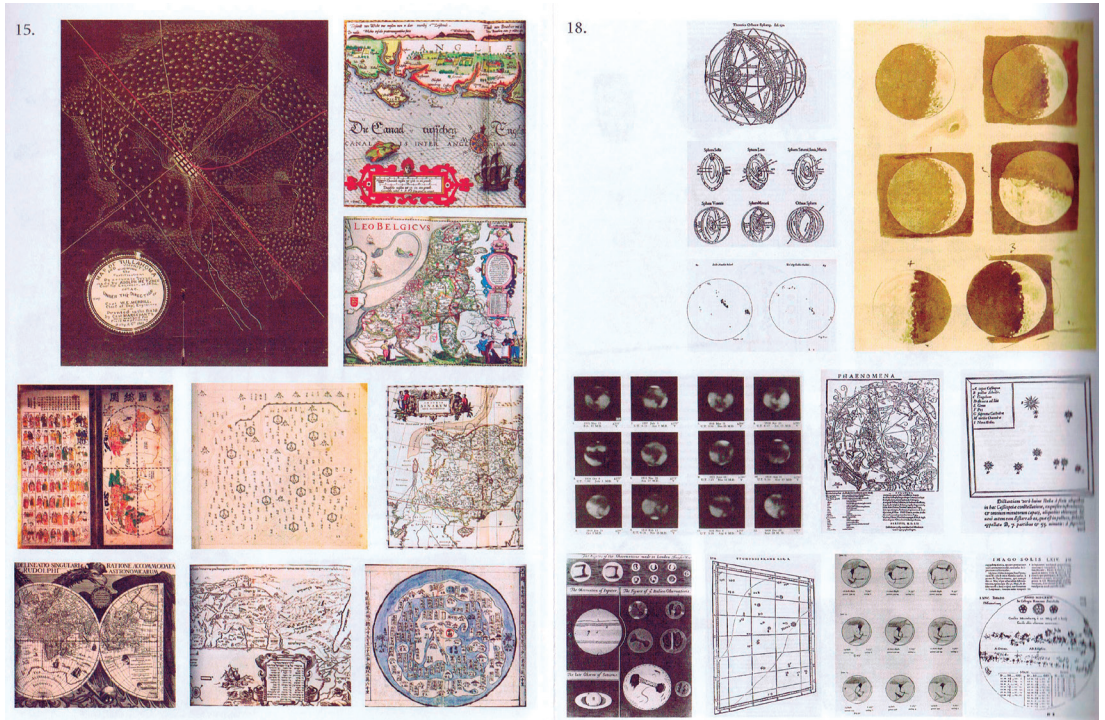
result where everything is consummated; the table, a device where everything can always start over. A tableau hangs on the walls of a museum; a table is endlessly reused for new banquets, new configurations”. (4) Aby Warburg’s *Atlas*, like the table, always allows the pieces and their analogies to be put back into play, “to shuffle and deal the cards again on any table”, [see 4] and to start a new game.

In 2010, the magnificent exhibition *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* opened at the Museo Reina Sofía, curated by Georges Didi-Huberman. This exhibition was inspired by the mythological figure of Atlas, forced to support the weight of the celestial vault on his shoulders, while at the same time revisiting Aby Warburg’s *Atlas Mnemosyne* and its principles. The exhibition was based on a montage of heterogeneous pictures, highlighting the “operative visual affinity”, and seeking not to “gather wonderful paintings, but to help understand how some artists work and how this work can be considered (...) an authentic method”. (5) The *ATLAS* exhibition offered the possibility to “walk inside a new *Bilderatlas*”, in which a collection of many collections was simply shown and not explained. The spectator wandered through the rooms of the museum and created his own montage, discovering those “intimate and secret relationships between things” based on his journey and time. His own is added to the first assembly of pictures (of the exhibition). It is an exhibition that suggests but does not impose, where “the ‘genius loci’ accompanies, but does not guide the visitor; he ultimately imposes his desire”. [see 5] (Fig. 4)

A Collection of Collections. It is opportune to recall the large collection that Goethe assembled in his Weimar house from 1775 until his death in 1832. (Fig. 5) The so-called ‘collection of collections’ –an ‘X-power collection’ that grew to more than

nía una revisitación del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg y sus principios. La exposición se basaba en un montaje de imágenes heterogéneas, poniendo de manifiesto la “afinidad visual operatoria”, y buscando no “reunir maravillosas pinturas, sino ayudar a comprender cómo trabajan algunos artistas y cómo este trabajo puede considerarse [...] un método auténtico”. (5) La exposición *ATLAS* ofrecía la posibilidad de ‘caminar dentro de un nuevo *Bilderatlas*’, en el que simplemente se ‘mustraba’ y no se ‘explicaba’ una

Fig. 4. N. 15 Atlas geográficos; n. 18 Galileo, la astronomía. Selección de obras de la exposición *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, 26 nov 2010 – 28 marzo 2011. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Publicado en el catálogo de la exposición.



forty thousand objects– constituted for Goethe a form of observation and scientific knowledge, which he referred to as ‘gay science’. It is known that the poet organized the space of his house as “a work tool in which each problem and each theme addressed became a careful collection”. (6) In his method, Goethe first patiently observed, then drew – “he rigged his observations”– and finally collected – “he rigged the results of his observations”–. Through this procedure, the poet sought to create links between forms, so, as in Aby Warburg’s *Atlas*, “he joined here what he disjointed elsewhere”. [see 6]

For this reason, the ‘collection of collections’ contained in the Goethe Haus seemed like a kind of labyrinth where classifications were disrupted: “romantic landscapes coexisted with vegetable roots in jars; an engraving of *The Transfiguration* of Raphael with a simple braided straw basket; a drawing by Rembrandt with a children alphabet; a *Madonna* of Schongauer with a painted fan; a *Triumph* of Mantegna with popular figures in bright colours; an old copy with a child toy; the *Ulysses* of John Flaxman with a pincushion, an automaton or drawers full of pebbles”. [see 6] This, apparently declassified landscape, has its obvious explanation in Goethe’s search for other affinities and similarities, other ways of classifying. Resemblance, says Danièle Cohn, “expresses the attraction, the movement that brings it closer, the improbable and profound union. In the antipodes of a visible and brutally mimetic resemblance, another, intimate one stands out, which would have been kept secret. From the shadow in which it remains, the affinity invites continuities that unite foreign orders to each other”. [see 6] Thus, as Aby Warburg’s *Atlas* would later reveal, these affinities and differences guide the relationships between the objects in the collection as well as the relationships that are maintained between the subject and the objects that surround him.

colección de muchas colecciones. El espectador deambulaba por las salas del museo e iba creando su propio montaje, descubriendo esas ‘relaciones íntimas y secretas entre las cosas’ en función de su recorrido y del tiempo. Al primer ensamblaje de imágenes (de la exposición) se sumaba el suyo propio. Era una exposición que sugería pero no imponía, donde “el ‘genius loci’ acompaña, pero no guía al visitante; éste impone, en última instancia, su deseo”. [ver 5] (Fig. 4)

Colección de colecciones. Es oportuno recordar la numerosa colección que Goethe reunió en su casa de Weimar desde 1775 hasta su muerte en 1832. (Fig. 5) La llamada ‘colección de colecciones’ –una ‘colección a la potencia x’ que creció hasta más de cuarenta mil objetos– constituía para Goethe una forma de observación y de conocimiento científico, al que se refería como ‘gaya ciencia’. Se sabe que el poeta organizó el espacio de su casa como “una herramienta de trabajo en la que cada problema y cada temática abordada eran objeto de una cuidada colección”. (6) En su método, Goethe primero observaba con paciencia, luego dibujaba –“aparejaba sus observaciones”– y, por último, coleccionaba –“aparejaba los resultados de sus observaciones”–. Mediante este procedimiento, el poeta buscaba crear vínculos entre las formas, por lo que, como en el Atlas de Aby Warburg, “juntaba aquí lo que desjuntaba en otro lado”. [ver 6]

Por esta razón, la ‘colección de colecciones’ contenida en la Goethe Haus, parecía una especie de laberinto donde se sufría un trastorno de las clasificaciones: “coexistían paisajes románticos con raíces vegetales en frascos; un grabado de *La Transfiguración* de Rafael con una sencilla cesta de paja trenzada; un dibujo de Rembrandt con un abecedario infantil; una Virgen de Schongauer con un abanico pintado; un *Triunfo* de Mantegna con figuras populares de colores chillones; una copia antigua con un juguete de niño; el *Ulises* de John Flaxman con un alfilerero, un autómatas o cajones llenos de guijarros”. [ver 6] Este paisaje aparentemente desclasificado, tiene su evidente explicación en la búsqueda de Goethe de otras afinidades y semejanzas, otras formas de clasificar. La afinidad, dice Danièle Cohn, “expresa la



Fig. 5. Colección mineralógica de Goethe. Goethes Haus am Frauenplan, Weimar. Publicado en G. Didi-Huberman, *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

Looking. The Amplest Theatre. The complex web of relationships established between the pictures of the *Atlas*, Goethe’s collections, or the pieces of a collection are a source of knowledge linked to the viewer’s capacity for invention and imagination. On the other hand, this is directly related to the ability to ‘look’, knowing how to discover things that are not apparent, ‘reading what is not written’. Aristotle said that one could not think, not even conceptually, without images. And Goethe affirmed that thinking is more interesting than knowing, but not than looking. In both cases, the importance of looking is made clear, so that it activates thought and makes knowledge operational. [see 4]

In this sense, it is interesting to recover the theory of the Flemish physician Samuel Quiccheberg and his *Theatrum Sapientiae* project. Quiccheberg, who was for years the librarian of Duke Albrecht V of Bavaria, published in 1565 the first known treatise –until now– on collecting and museums, entitled *Inscriptiones; vel, tituli theatri amplissimi* (Inscriptions; or, Titles of the Amplest Theatre).

His project is set within the context of the 16th Century, where the possession of collections of curiosities in Chambers of Wonders proliferated among nobles and princes. The design of these spaces was becoming more and more ambitious and complicated because, although the objective was to create a kind of compendium of the entire universe, for which all the contents had to be structured and organized, they also represented the personality and vanity of the owner and had to surprise the visitor. In this context, Quiccheberg conceived a practical book to aid princes and other collectors in assembling collections, since for scholars of the 16th Century the gathering and exhibition of physical objects represented a very power-

atracción, el movimiento que acerca, la unión improbable y profunda. En los antípodas de una semejanza visible y brutalmente mimética, despunta otra, íntima, que habría sido como guardada en secreto. Desde la sombra en la que mantiene, la afinidad invita a continuidades que unen órdenes ajenos unos a otros”. [ver 6] Así, como posteriormente revelaría el *Atlas* de Aby Warburg, estas afinidades y diferencias guían las relaciones entre los objetos de la colección, como también las relaciones que se mantienen entre el sujeto y los objetos que le rodean.

La mirada. El más amplio teatro. La compleja telaraña de relaciones que se establecen entre las imágenes del *Atlas*, las colecciones de Goethe o las piezas de una colección, es una fuente de conocimiento ligado a la capacidad de invención e imaginación del espectador. Por otra parte, ésta está directamente relacionada con la habilidad en la ‘mirada’, el saber descubrir las cosas no aparentes, ‘leyendo lo que no está escrito’. Decía Aristóteles que no se podía pensar, ni siquiera conceptualmente, sin imágenes. Y Goethe afirmaba que es más interesante pensar que saber, pero no que mirar. En ambos casos se pone de manifiesto la importancia de la mirada, para que active el pensamiento y éste haga operativo el conocimiento. [ver 4]

En este sentido, resulta interesante recuperar la teoría del médico flamenco Samuel Quiccheberg y su proyecto de *Theatrum Sapientiae*. Quiccheberg, quien fue durante años librero del duque Albrecht V de Bavaria, publicó en 1565 el primer tratado conocido –hasta ahora– acerca de coleccionismo y museos, titulado *Inscriptiones; vel, tituli theatri amplissimi* (Inscripciones; o, Títulos del teatro más amplio).

Su proyecto se enmarca en el contexto del siglo XVI, donde proliferaba entre los nobles y príncipes la posesión de colecciones de curiosidades en Cámaras de Maravillas. El diseño de estos espacios cada vez resultaba más ambicioso y complicado, pues, aunque el objetivo era crear una especie de compendio del universo entero, para lo que había que estructurar y organizar todos los contenidos, también representaban la personalidad y vanidad del propie-

ful means of acquiring new knowledge since they incorporated a practical, empirical and craft knowledge that went beyond the texts. This new type of collection is referred to as *Theatrum Sapientiae* (Theatre of Wisdom), but also *Wunderkammer* (Chamber of Wonders) and *museum*. Quiccheberg explains his desire to use the term ‘theatre’ for his project, because he wants to make an explicit reference to this particular architectural form that facilitates viewing an entire ensemble, distancing himself from other authors of the time who used it in a metaphorical sense. (Fig. 6)

In Latin *theatrum*, from the Greek *theatron*, is a form of the verb *theaomai*, which means to look, to contemplate. Theatre, defined according to its etymology, then means a place to see and watch. Such was the main effect or object of the first places, where men gathered to enjoy the natural and instinctive pleasure of seeing and considering themselves in the imitations of art. (7)

Quiccheberg’s *Theatrum Sapientiae* was not intended to be merely a place of recreation or display of princely magnificence, but also a centre of practical research. *Inscriptiones* is a miscellany of six texts with interrelated themes that lay out some guidelines to put together an ideal encyclopedic collection. The book presents an organization system for a large collection with a set of pragmatic explanations that justify the effort of building such a collection. In addition, it proposes a linked system of workshops, studios, and exhibition places to which the *Wunderkammer* should be linked, accompanied by practical suggestions on how to preserve and display the acquired objects. Finally, it shows examples of contemporary collectors.

tario y tenían que sorprender al visitante. En este contexto, Quiccheberg concibió un libro práctico con el objetivo de ayudar a los príncipes y otros coleccionistas a crear colecciones ya que para los estudiosos del siglo XVI, la reunión y exposición de objetos físicos suponía un medio potentísimo para adquirir nuevo conocimiento, pues incorporaban un saber práctico, empírico y artesanal que iba más allá de los textos. A este tipo nuevo de colección se refiere como *Theatrum Sapientiae* (teatro de sabiduría), aunque también *Wunderkammer* (Cámara de maravillas) y *museum*. Quiccheberg explica su voluntad de usar el término ‘teatro’ para su proyecto, porque quiere hacer referencia explícita a esta forma arquitectónica particular que facilita la visión de todo un conjunto, distanciándose de otros autores de la época que lo usaban en un sentido metafórico. (Fig. 6)

En latín *theatrum*, del griego *theatron*, es una forma del verbo *theomai*, que quiere decir mirar, contemplar. Teatro, definido según su etimología, significa entonces un lugar para ver y mirar. Tal era el efecto u objeto principal de los



Fig. 6. Legati, Lorenzo. Museo Cospiano, Bologna, 1667. <http://letteraturaartistica.blogspot.com/2015/11/quiccheberg.html>

In the first part, he describes a system of five classes of objects, each divided into ten or eleven ‘inscriptions’ or ‘titles’, which describe lists of collectable objects and “a broad conceptual order that facilitates locating individual objects and understanding their relationship to the collection as a whole”. (8) Quiccheberg’s treatise is an ambitious project, whose classifications and inscriptions serve to plan and organize the collecting of the entire material world, but also have a goal beyond its taxonomy or classification. The ideal cabinet, above all, had to be practical, since “the act of collecting and organizing mobilize objects into their greatest usefulness. Moreover, the interrelatedness of a collection –the juxtaposition of objects, or groupings of objects– enhances the practical value of each of any single object”. [see 8] The key to the Quiccheberg museum is in the accumulation of things, as a whole. The description that the author includes under the title of the book is a declaration of intent:

“Inscriptions or titles of the amplest theatre that houses exemplary objects and exceptional images of the entire world, so that one could also rightly call it a:

Repository of artificial and marvellous things, and every rare treasure, precious object, construction, and picture. It is recommended that these things be brought together here in the theatre so that by their frequent viewing and handling one might quickly, easily, and confidently be able to acquire unique knowledge and admirable understanding of things”. [see 8] (Fig. 7)

In *Inscriptiones* the value of the universal collection is highlighted, “the collection that relates all of its individual artefacts and specimens to one another”, which must be able to be seen as a whole so that, through the looking-reading,

primeros lugares, donde los hombres se reunían para disfrutar del placer natural e instintivo de verse y considerarse en las imitaciones del arte. (7)

El *Theatrum Sapientiae* de Quiccheberg no pretendía ser únicamente un lugar de recreo o de ostentación de la magnificencia de un príncipe, sino que tenía que ser también un centro de investigación práctica. *Inscriptiones* constituye una miscelánea de seis textos con temas relacionados entre sí, donde establece unas guías para reunir una colección enciclopédica ideal. El libro presenta un sistema de organización para una colección extensa con un conjunto de explicaciones pragmáticas que justifican el esfuerzo de construir una colección semejante; además, plantea un sistema enlazado de talleres, estudios y lugares de exposición a los que debe estar ligada la *Wunderkammer*, acompañado de sugerencias prácticas sobre cómo conservar y mostrar los objetos adquiridos; y finalmente, ejemplos de coleccionistas contemporáneos.

En la primera parte, describe un sistema de clasificación en cinco clases de objetos, cada uno dividido en diez u once ‘inscripciones’ o ‘títulos’, que describen listas de objetos coleccionables y “un amplio orden conceptual que facilita la colocación de objetos individuales y la comprensión de su relación con la colección como conjunto”. (8) El tratado de Quiccheberg es un ambicioso proyecto, cuyas clasificaciones e inscripciones sirven para planear y organizar el coleccionismo de todo ese mundo material, pero además tienen un objetivo más allá de su taxonomía o clasificación. El gabinete ideal sobre todo tenía que ser práctico, ya que “el acto de coleccionar y organizar activa en los objetos su mayor utilidad. Además, las interrelaciones de una colección –la yuxtaposición de objetos, o grupos de objetos– acentúan el valor práctico de cada uno de los objetos individuales”. [ver 8] La clave del museo de Quiccheberg está en la acumulación de cosas, en el conjunto. La propia descripción que el autor incluye bajo el título del libro es toda una declaración de intenciones:

“Inscripciones o títulos del más amplio teatro que aloja objetos ejemplares e imágenes excepcionales del mundo entero, de manera que se podría llamar:

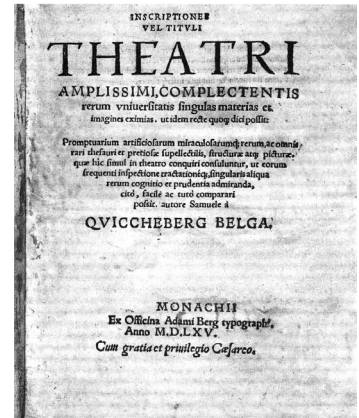


Fig. 7. Quiccheberg, Samuel. *Inscriptiones; vel, tituli theatri amplissimi...*, 1565. Los Angeles, Getty Research Institute.

the viewers activate their mind and gain an understanding of things. Quiccheberg insists, “the organization matters as much as the material; the act of grouping, ordering, and systematizing is what produces knowledge. One object is silent; two tell a story; and three tell multiple stories and must be approached with a sense of order, with a theory in mind”. [see 8]

Quiccheberg’s project offers an open-ended set of associative possibilities rather than a single linear narrative. That is to say, as in Warburg’s *Atlas* it presents a system with inexhaustible readings capable of telling all the stories you want. Somehow, these proposals make us think about the exhibition methods based on the construction of a linear narrative, opposite to the possibility of emphasizing the perception of the viewers who, with their looking-reading way, find their own path.

The Theatre of Memory and the Gallery of Fontainebleau. Contemporary to Quiccheberg’s proposals, the Italian scholar Giulio Camillo Delminio developed a theatre project called Theatre of Memory, described in a small treatise published in 1550, *L’idea del teatro*. Both projects clearly propose different theories, but the fundamental objective could be considered similar: to contain all the knowledge of the universe and transmit that knowledge to the viewer.

Giulio Camillo’s text, unlike Quiccheberg’s, describes the proposed theatre with greater emphasis on its physical dimension, probably because he tried to build it on several occasions. The Theatre of Memory was a relatively small

Repositorio de cosas maravillosas y artificiales, y de todo tesoro raro, objeto precioso, construcción o imagen. Se recomienda que estas cosas se reúnan conjuntamente aquí en el teatro de modo que por su frecuente visión y manejo uno sea capaz de adquirir rápido, fácil, y confiadamente un conocimiento único y una admirable comprensión de las cosas”. [ver 8] (Fig. 7)

En *Inscriptiones* se pone de manifiesto el valor de la colección universal, “la colección que relaciona todos sus artefactos y especímenes individuales entre ellos”, que debe poderse contemplar en su conjunto para que, a través de la mirada-lectura, el espectador active su mente y adquiera la comprensión de las cosas. Quiccheberg insiste, “la organización importa tanto como el material; el acto de agrupar, ordenar, y sistematizar es lo que produce conocimiento. Un objeto es silencioso; dos cuentan una historia; y tres cuentan múltiples historias y deben ser abordados con un sentido del orden, y una teoría en mente”. [ver 8]

El proyecto de Quiccheberg ofrece un conjunto de posibilidades asociativas con final abierto en lugar de una única narrativa lineal. Es decir, como en el *Atlas* de Warburg, presenta un sistema con lecturas inagotables capaz de contar todas las historias que se quieran. De algún modo, estas propuestas hacen reflexionar sobre los métodos expositivos basados en la construcción de una narrativa lineal, frente a la posibilidad de enfatizar la percepción del espectador que con su mirada-lectura encuentra su propio camino.

El Teatro de la Memoria y la Galería de Fontainebleau. Contemporáneo a las propuestas de Quiccheberg, el estudioso italiano Giulio Camillo Delminio desarrolló un proyecto de teatro llamado Teatro de la Memoria, descrito en un pequeño tratado publicado en 1550, *L'idea del teatro*. Ambos proyectos plantean claramente teorías distintas, pero el objetivo fundamental podría considerarse semejante: contener todo el saber del universo y transmitir ese conocimiento al espectador.

El texto de Giulio Camillo, a diferencia del de Quiccheberg, describe el teatro propuesto haciendo mayor hincapié en su dimensión física, probablemente

space, shaped like an amphitheatre, for one or two people, which sought to delve into the human mind. In it, the viewer took the place of the actor, placing himself in a scene that, as if it were an anatomical theatre, had the size of a person. This reversal of the viewer position allowed for a panoramic view of all things at once, the perfect arrangement for the greatest possible knowledge. Around it, a kind of grandstand was unfolded with seven levels divided into seven sectors containing images, books, words, and symbols that aspired to be a replica of the universe. Giulio Camillo's machine longed to be an instrument for the perfection of man, a place of metamorphosis for whoever walked through it, intending to transform the universe “not by internalizing it, but by activating it through images”. In short, the Theatre of Memory wanted to be a “machine that encompasses knowledge and offers it to whoever wants to use it”. (9) (Fig. 8)

Camillo's project generated great expectations in certain European circles, to the point that the French King Francis I invited him to Paris to develop his proposals. The Theatre of Memory was not built. However, around 1528, coinciding with Camillo's stay in Paris, what was built was the Francis I Gallery in the Palace of Fontainebleau. The Gallery was conceived as a utopian project of the king to reaffirm his power and show it to his people, after several national catastrophes. It is known for the richness and uniqueness of its works of art, as well as for the complex iconology behind them. (Fig. 9) Its iconological design has traditionally been attributed to the painter Rosso Fiorentino, author of the paintings; but there are well-founded hypotheses about the active collaboration that Giulio Camillo could have had in this project, making his idea of a great theatre-gallery-allegorical book a reality. [see 9]

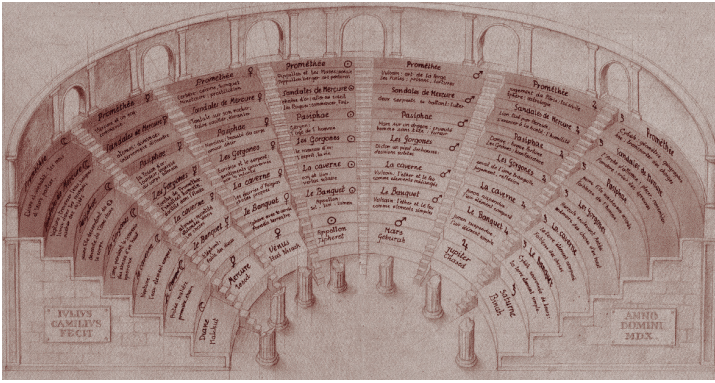


Fig. 8. Camillo, Giulio. Esquema del Teatro de la Memoria, 1550. Publicado en C. Bologna, *El teatro de la mente. De Giulio Camillo a Aby Warburg*. Madrid: Siruela, 2017, p. 297.

porque intentó construirlo en varias ocasiones. El Teatro de la Memoria era un espacio relativamente pequeño, con forma de anfiteatro, para una o dos personas, que pretendía profundizar en la mente humana. En él, el espectador ocupaba el lugar del actor, situándose en una escena que, como si fuese un teatro anatómico, tenía la medida de una persona. Esta inversión de la posición del espectador permitía la visión panorámica de todas las cosas a la vez, la disposición perfecta para el mayor conocimiento posible. En torno a él, se desplegaba una especie de grada con siete niveles divididos en siete sectores que contenían imágenes, libros, palabras y símbolos que aspiraban a ser una réplica del universo. La máquina de Giulio Camillo anhelaba ser un instrumento para la perfección del hombre, un lugar de metamorfosis para quien lo recorriese, con la intención de transformar el universo “no interiorizándolo, sino activándolo por medio de imágenes”. En definitiva, el Teatro de la Memoria quería ser una “máquina que engloba el conocimiento y lo ofrece a quien desee utilizarlo”. (9) (Fig. 8)

El proyecto de Camillo generó gran expectación en determinados círculos europeos, hasta el punto de que el rey francés Francisco I lo invitó a París a desarrollar sus propuestas. El Teatro de la Memoria finalmente no fue cons-

The gallery scholars Dora and Erwin Panofsky affirm that it “is read like a book with facing pages, as a coherently organized system, thought of in a unitary way, endowed with a complex meaning and with a deep ideology”, where you can see parallel layouts that reveal “the need to carry out a dynamic reading, to identify crossed stories in the spatial sequence of the long corridor. It develops the art of walking in the physical space perceived as an activator and an allegorical copy of mental space. Walking among the images, identifying them, and learning to interpret their secret links will be called ‘creating links between ideas’. A vast system of virtually inexhaustible ‘correspondences’ and ‘random combinations’ is detected, linked by multiple intertextual, rhetorical, and structural allusions”. [see 9]

In short, the gallery can be considered a painted book, a novel written with pictures, whose story demands to be read moving through the space to discover intimate and secret relationships. The visualization of the pictures is mentally articulated in a story, whose reading will depend on the visitor, because “the system of relationships that is constituted as a story is not established rigidly, but rather, based on the allegorical availability of each, a permanent recoding is opened by the viewer, who actively participates in the creation of that network of meanings that is the gallery”. [see 9] Therefore, the gallery of Fontainebleau is revealed as a complex and sophisticated device, whose meaning cannot be obtained with the interpretation of each individual panel, nor even of the sum of the set of panels, “but could only be unravelled through the reconstruction of the dense network of relationships between unity and plurality, that is, between each picture and the gallery system in a kind of narrativization”. [see 9] (Fig. 10)

truido; sin embargo, alrededor de 1528 coincidiendo con la estancia de Camillo en París, lo que sí se construyó fue la Galería de Francisco I en el Palacio de Fontainebleau. La Galería se concibió como un proyecto utópico del rey con el objetivo de reafirmar su poder y mostrarlo a su pueblo, después de varias catástrofes nacionales. Ésta es conocida por la riqueza y singularidad de sus obras de arte, a la vez que por la compleja iconología que hay detrás de ellas. (Fig. 9) Tradicionalmente se ha atribuido su diseño iconológico al pintor Rosso Fiorentino, autor de las pinturas; pero existen hipótesis fundadas sobre la activa colaboración que pudo tener Giulio Camillo en este proyecto, haciendo realidad su idea de un gran *teatro-galería-libro* alegórico. [ver 9]

Los estudiosos de la galería Dora y Erwin Panofsky, afirman que ésta “se lee como un libro con páginas enfrentadas, como un sistema organizado coherentemente, pensado de manera unitaria, dotado de un significado complejo y con una profunda ideología”, donde se pueden ver trazados paralelos que ponen de manifiesto “la necesidad de realizar una lectura dinámica, de identificar historias cruzadas en la secuencia espacial del largo pasillo. Así es como se elabora el arte de pasear en el espacio físico percibido como activador y a la vez copia alegórica de un espacio mental, donde pasear entre las imágenes, identificarlas y aprender a interpretar sus vínculos secretos se llamará ‘crear nexos entre las ideas’. Se detecta un vasto sistema de ‘correspondencias’ y ‘combinaciones al azar virtualmente inagotables’, unidas por múltiples alusiones intertextuales, retóricas y estructurales”. [ver 9]

En definitiva, la galería se puede considerar un libro pintado, una novela escrita con imágenes, cuyo relato exige ser leído moviéndose por el espacio para descubrir las relaciones íntimas y secretas. La visualización de las imágenes se articula mentalmente en una historia, cuya lectura dependerá del visitante, porque “el sistema de relaciones que se constituye como un relato no está establecido de una manera rígida, sino que, a partir de la disponibilidad alegórica de cada uno, se abre una recodificación permanente por parte del espectador, quien participa activamente en la creación de esa red de sentidos que es la galería”. [ver 9] Así pues, la Galería de Fontainebleau se revela como un dispositivo

Fig. 9. Rosso, Fiorentino. *L'éléphant royal*, 1534-39. Fotografía de Gérard Blot, RMN-Grand Palais (Château de Fontainebleau).



complejo y sofisticado, cuyo significado no se puede obtener con la interpretación de cada panel individual, ni siquiera de la suma del conjunto de paneles, “sino que únicamente podría desentrañarse mediante la reconstrucción de la densa red de relaciones entre la unidad y la pluralidad, es decir, entre cada imagen y el sistema de la galería en una especie de narrativización”. [ver 9] (Fig. 10)

Conclusiones. La Galería de Fontainebleau, el *Atlas Mnemosyne*, la exposición *ATLAS* del Reina Sofía o la ‘colección de colecciones’ de Goethe... Todos ellos son ejemplos que ilustran la indispensable red de relaciones que se establecen entre los fragmentos de un conjunto, aunque éstas se producen por mecanismos distintos. Tanto en el *Atlas* de Warburg y el de Didi-Huberman, como en la colección de Goethe, se parte del fragmento aislado y sus combinaciones con otros para generar asociaciones sin aspirar a una clasificación completa de un todo. En cambio, las propuestas de Quiccheberg y Camillo funcionan desde una previa sistematización que aspira a ordenar todo el universo de acuerdo a los saberes clásicos, de la que se seleccionan los fragmentos que entran en



Fig. 10. Galería de Francisco I en el palacio de Fontainebleau. Bibliothèque Nationale de France, expositions.bnf.fr.

Conclusions. The Gallery of Fontainebleau, the *Mnemosyne Atlas*, the *ATLAS* exhibition in the Museo Reina Sofía, or Goethe’s ‘collection of collections’... All of these examples illustrate the indispensable network of relationships established between the fragments of a whole, although these are produced by different mechanisms. Both in Warburg’s and Didi-Huberman’s *Atlas*, as well as in Goethe’s collection, the starting point is the isolated fragment and its combinations with others to generate associations without aspiring to a complete classification of a whole. On the other hand, Quiccheberg and Camillo’s proposals work from a prior systematization that aspires to order the entire universe according to classical knowledge, from which the fragments that are related are selected. However, in both cases, the potential of the collection to generate thought, to build arguments between things, is revealed

“To make a collection is also, inevitably, a way of thinking about the world –the connections and principles that produce a collection contain assumptions, juxtapositions, findings, experimental possibilities and associations. Collection-making, you could say, is a method of producing knowledge”. (10) Hans Ulrich Obrist perfectly summarizes what the explained proposals suggest. This is, perhaps, the key to the collection, through whose own logic of linking and relating pieces, allows the construction of new arguments.

In short, the collection becomes a tool that provides us with arguments to imagine, interpret and intervene in a reality. This form of research has been tested in the different works carried out in the Master in Architectural Projects at Barcelona School of Architecture, the results of which have been shown in the exhibition *Ciudad Recortada*. (11)

relación. Sin embargo, en unos y otros se pone de manifiesto el potencial de la colección para generar pensamiento, para construir argumentos entre las cosas.

“Hacer una colección también es, inevitablemente, una forma de pensar sobre el mundo –las conexiones y principios que produce una colección contienen conjeturas, yuxtaposiciones, hallazgos, posibilidades y asociaciones experimentales–. Hacer colecciones, se podría decir, es un método para producir conocimiento”. (10) Hans Ulrich Obrist resume perfectamente lo que se plantea en las propuestas explicadas. Esta es, quizás, la clave de la colección, mediante cuya propia lógica de emparentar y relacionar piezas, permite construir nuevos argumentos.

En definitiva, la colección se convierte en una herramienta que nos dota de argumentos para imaginar, interpretar e intervenir sobre una realidad. Esta forma de investigación se ha ensayado en los diferentes trabajos desarrollados en el Máster de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, cuyos resultados se han mostrado en la exposición *Ciudad Recortada*. (11) En estos trabajos, se observa e interpreta la ciudad y se carga de argumentos para luego intervenir (y proponer) sobre ella. El título explica precisamente su enfoque: “aislar, recortar y representar” una serie de objetos o lugares, cuyo interés radica no sólo en “el valor de los objetos reunidos, sino el de su propia reunión, permitiendo ver con claridad que esa reunión constituía un discurso, un proyecto”. [ver 11]

Las representaciones realizadas de la ciudad muestran las piezas de una colección. (Fig. 11) Los fragmentos “aislados para hacerlos evidentes y darles un sentido que la trama urbana dificulta” son como las islas de un archipiélago, “unidas por el mismo mar que las separa”. (12) Esta idea resume e ilustra también todas las propuestas de colección expuestas anteriormente, donde ese mar que une y separa queda claramente representado por el fondo negro de las láminas del *Atlas Mnemosyne* de Warburg. Ahí es donde se gesta el argumento que conecta las imágenes. Ese argumento construido se materializa en la milla de cuerda de Duchamp que ilustra el inicio de este texto, que podríamos ver, como si fuera una radiografía, en cada uno de los casos expuestos.

In these works, the city is observed, interpreted, and loaded with arguments to later intervene (and propose) on it. The title precisely explains this approach: “to isolate, cut out and represent” a series of objects or places, whose interest lies not only in “the value of the objects gathered, but that of their own meeting, allowing us to clearly see that this meeting constituted a speech, a project”. [see 11]

The representations made of the city show the pieces of a collection. (Fig. 11) The fragments “isolated to make them evident and give them a meaning that the urban fabric makes difficult” are like the islands of an archipelago, “united by the same sea that separates them”. (12) This idea also summarizes and illustrates all the collection proposals set out above, where the sea that unites and separates is clearly represented by the black background of the plates in Warburg’s *Atlas Mnemosyne*. That is where the argument that connects the images takes place. This constructed argument materializes in Duchamp’s mile of string that illustrates the beginning of this text, which could be seen, as if it were an X-ray, in each of the exposed cases.

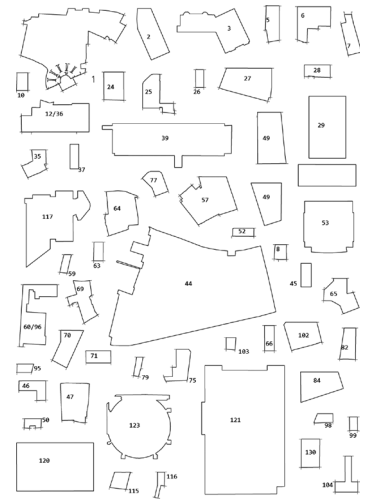


Fig. 11. Sala Giralt, Anna. *El Grec en dos catálogos*, 2011. Imagen de A. Sala, *El Grec en dos catálogos*. Proyecto final de máster, Universidad Politécnica de Cataluña. Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona. 2011.

REFERENCIAS

1. BERGER, J. *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*. Madrid: Hermann Blume, 1986, p. 29.
2. DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuevas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, pp. 15, 17, 18, 19.
3. WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010. Escrito en el reverso del *Atlas Mnemosyne*.
4. DIDI-HUBERMAN, G. 2010. *Op. cit.*, pp. 45-46.
5. *Ibidem*.
6. *Ibidem*, pp. 95-105.
7. QUATREMÈRE DE QUINCY, A. *Dictionnaire historique d'architecture*. Paris: A. Le Clère et Cie, 1832.
8. QUICCHEBERG, S.; MEADOW, M.; ROBERTSON, B. *The First Treatise on Museums: Samuel Quiccheberg's Inscripciones, 1565*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2013, pp. 13, VIII, 61, x.
9. BOLOGNA, C. *El teatro de la mente. De Giulio Camillo a Aby Warburg*. Madrid: Siruela, 2017, pp. 68, 137, 138, 139, 143.
10. OBRIST, H. *Ways of Curating*. London: Penguin Books, 2015, pp. 39.
11. MONTEYS, X.; ARBOLEDA, J. (eds.) *Ciudad Recortada*. Barcelona: Catálogo de la exposición Ciudad Recortada. Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2016, p. 6.
12. MONTEYS, X. La ciudad como colección. In *Ciudad Recortada*. Barcelona: Catálogo de la exposición Ciudad Recortada. Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2016, pp. 143-161.

REFERENCES

1. BERGER, J. *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*. Madrid: Hermann Blume, 1986, p. 29.
2. DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuevas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, pp. 15, 17, 18, 19.
3. WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010. Written on the back of the *Atlas Mnemosyne*.
4. DIDI-HUBERMAN, G. 2010. *Op. cit.*, pp. 45-46.
5. *Ibidem*.
6. *Ibidem*, pp. 95-105.
7. QUATREMÈRE DE QUINCY, A. *Dictionnaire historique d'architecture*. Paris: A. Le Clère et Cie, 1832.
8. QUICCHEBERG, S.; MEADOW, M. and ROBERTSON, B. *The First Treatise on Museums: Samuel Quiccheberg's Inscripciones, 1565*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2013, pp. 13, VIII, 61, x.
9. BOLOGNA, C. *El teatro de la mente. De Giulio Camillo a Aby Warburg*. Madrid: Siruela, 2017, pp. 68, 137, 138, 139, 143.
10. OBRIST, H. *Ways of Curating*. London: Penguin Books, 2015, p. 39.
11. MONTEYS, X. and ARBOLEDA, J. (eds.) *Ciudad Recortada*. Barcelona: Catalogue of the exhibition *Ciudad Recortada*. Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2016, p. 6.
12. MONTEYS, X. La ciudad como colección. In *Ciudad Recortada*. Barcelona: Catalogue of the exhibition *Ciudad Recortada*. Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2016, pp. 143-161.

