

Collage y arquitectura. La forma intrusa en la construcción del proyecto moderno

Santiago de Molina
Sevilla: Recolectores Urbanos, 2014

ISBN: 978-8494019654
178 páginas

Baltasar Fernández Ramírez
Universidad de Almería
bfern@ual.es



El collage como anticlasicismo

El collage es un juego semiológico, un desplazamiento del significado original de los objetos, que son resignificados por su inserción en un contexto radicalmente diferente. Puede verse como un esfuerzo por dignificar lo que una vez nos sirvió eficazmente, y ahora recuperamos del lugar donde acaban los trastos o las basuras (junk art), o como un ejercicio de revival, estética vintage de lo antiguo renovado, una recuperación del valor de lo ancestral, romanticismo folk. Los ejercicios de resignificación están sucediendo constantemente, cuando innovamos o cuando aplicamos metáforas útiles para dotar de sentido lo que nos resulta desconocido. Despedazamos lo conocido para utilizar los ripios como piezas que vayan completando un discurso aceptable para la novedad desconocida. “Los objetos del collage pertenecen a un estado doble de la cultura –afirma Santiago de Molina–, en la que el objeto, ya no es, y no acaba de ser aún” (p. 23). En cierto modo, toda nuestra cultura está hecha de retales. El retal nos enseña que todo puede ser reutilizado, y que todo lo conocido, lo aceptado, lo venerado como tradición, siempre fue no más que una costura de retales viejos. La sociedad es vieja desde siempre.

Para llegar al collage como dignidad artística, hubo de aparecer un imaginario social de admiración hacia la marginalidad. El romanticismo que engendró las terribles imposturas nacionalistas, también nos dio una mirada diferente y fructífera hacia las prácticas sociales fuera de los sistemas de valores mayoritarios. Fueron necesarias las filosofías de la sospecha para llegar a desconfiar de lo establecido, burlarnos del clasicismo y de la tradición usando burdas manchas de color impresionista, descubrir el gusto por la ruptura como valor en sí mismo, destrozando lo aceptado para mostrar que otros estilos y otros mundos eran posibles, y desvelar así la mentira de la inamovible tradición. Que este movimiento, ya bien establecido en las vanguardias artísticas y en la filosofía del cambio de siglo, llegara a la arquitectura, sólo era cuestión de tiempo. Que fuera Le Corbusier el primero en hacerlo a través del collage, como sostiene el autor, es un modo respetable de

mitificar el collage arquitectónico proponiendo a uno de los más venerados como padre fundador. En medio, el desarrollo conceptual del collage necesita apoyarse –como se hace a lo largo del libro– en el dadaísmo personal de Kurt Schwitters, en la arquitectura marginal de Berthold Lubetkin o de Clarence Schmidt, en la arquitectura sin arquitectos de Bernard Rudofsky o en la experimentación de Alvar Aalto, para trazar una historia creíble que finalmente nos lleve hasta el postmodernismo de Robert Venturi y Rem Koolhaas, cuya dignificación podría ser el objetivo inconfesado del libro. O, quizá, sólo sea la composición que yo me hago para llegar a este comentario. Toda reflexión histórica es un acto imaginativo en el que escogemos interesadamente ciertas piezas del complejo y caótico universo de la cultura para crear la ilusión de que la contemporaneidad siempre estuvo allí. Cierta presentismo planea inevitablemente sobre la labor de reconstrucción, y la ficción histórica es siempre, en mayor o menor grado, un intento de dignificar el presente. No obstante, insertar a Koolhaas en una tradición es situarlo en el discurso de la pureza, precisamente cuando hablamos de una postmodernidad que pone todo su empeño en romper las tradiciones y recomponerse con pedazos bastardos para empaparse en el orgullo de la marginalidad, del monstruo queer que no necesita reclamar dignidad por su vinculación con la tradición o la norma, sino por el mero hecho de querer ser.

El collage como divertimento

Quizá para Le Corbusier el collage fuera un mero juego, un entretenimiento de su pasión por las artes plásticas, y, seguramente, ya que lo utilizó con frecuencia, la imaginación del bricoleur se entremezclara de maneras inesperadas con la imaginación del arquitecto. Sin duda, es un buen punto de encuentro entre ambos universos, aunque huelga preguntarse por la supuesta intención comunicativa de la imaginación artística, so pena de anular la creatividad y la interpretabilidad que reside en los propios materiales del collage. Desvelar el contexto vital del poeta sólo sirve para arruinar la grandeza del poema, para devolverlo al mundo de las pequeñas consideraciones y problemas personales del autor, comunes a los del resto, hurtándole la magia de convertirse en referencia y en sugerencia para que las legiones de lectores reconstruyan sus propias pequeñas vidas con el sueño de la grandeza compartida. Vernos a nosotros mismos explicados en el poema de otro es ingresar nuestro mundo irrelevante en la gran cultura, y poco importa entonces qué pensó o qué sintió el otro. La interpretación siempre es logocéntrica, sucede en el terreno de la práctica cultural compartida, no en el terreno del tópico psicologista de una mente interior que se expresa. Frente al pensar común, entiendo que errado, la palabra y la obra no son expresión de lo interior, sino marco compartido con el que inventar un interior donde comenzar a vivirnos. Somos en la cultura, y no al contrario.

Me parece más relevante el collage y el fotomontaje como imaginación de la utopía arquitectónica, aunque las formas delirantes de Archigram, de Superstudio o de Constant no recuerden en nada a la racionalidad de las clásicas ciudades ideales, sino a las distopías futuristas de Kubrick. Las imágenes que Santiago de Molina inserta en el libro resitúan el devenir de la arquitectura dentro de las vanguardias artísticas que exploran el collage como soporte para recrearse más allá de un clasicismo olvidado desde las odaliscas de Ingres, o

apenas sostenido en el surrealismo hiperrealista de Salvador Dalí. Sin embargo, aún subyace en el libro el deseo de integrar el collage como una herramienta formal en el proyecto arquitectónico, consciente, como Le Corbusier, “de la dificultad del puro racionalismo para dar cabida a la total complejidad de la arquitectura” (p. 28), a pesar de reconocer en el collage fotográfico, por ejemplo, “las yuxtaposiciones arbitrarias”, los “paisajes oníricos” y los “contextos inverosímiles” (pp. 38 y 39), que difícilmente conviven con la exigencia del racionalismo técnico, y que necesitarán del pensamiento delirante de nuestra época para encontrar una aceptación incondicional.

La Merzbau y el significante vacío

Kurt Schwitters fue agigantando su columna añadiendo deshechos recogidos aquí y allá, anticipando la crítica postestructuralista a la función del significante, que ya no sirve para sostener la referencia del juego simbólico realista (la teoría clásica del signo), sino para crear el entramado fantasmático del lenguaje y de los universos simbólicos de la cultura. Tanto el añadido caótico de objetos como el uso del vacío (las grutas de la columna) o la inclusión de elementos autorreferenciales muestran que el significante se basta a sí mismo para componer nuevos lenguajes poéticos. Igual que *Las mil y una noches* de Borges, que es un libro abierto, inacabado por definición, en el que tradiciones de contadores de cuentos han venido añadiendo relatos sin que podamos hablar de la existencia de un libro canónico. Igual que el Necronomicón de Lovecraft, a quien bastó con inventar la existencia de un libro no escrito para que decenas de seguidores imaginaran haberlo encontrado para dar vida a sus propios relatos y traer el libro a la existencia. El valor del significante siempre está abierto, porque su referencia no se encuentra en ninguna realidad exterior, siempre inefable, sino en el juego de espejos de otros significantes que se remiten mutuamente para simular un sentido que es inevitablemente frágil, resignificable, deconstruible. “El proceso del Merzbau se expande como una iluminación hacia el infinito” (p. 65), mientras el significado es sólo la ilusión estática de un punto de encuentro entre remisiones por las que fuga rizomático el sentido en busca de un imposible lugar en que posarse.

También nuestra vida está hecha de fragmentos desordenados, anecdóticos, cruces de discursos que se en-carnan, se in-corporan en nosotros, collages donde obra la resignificación constante y de la cual no somos responsables, sino resultado. En la desaparición de las disciplinas que se diluyen a lo largo de la segunda parte del siglo, en la multifrenia feliz del sujeto en el hiperespacio (Gergen), en la desordenada organización no planificada de lo urbano, de lo económico o de lo cultural, encontramos juegos de metáforas e incorporaciones que resuenan de unas materias a otras, de unas épocas a otras, de unos lugares a otros. El pastiche postmoderno no es temático, sino maraña de significantes que generan ilusiones momentáneas de sentido, llámense subjetividades, prácticas culturales o arquitectura. También Schwitters, apunta Santiago de Molina en una nota a pie de página, pensó que él mismo formaba parte de la obra: “había intentado hasta ese momento hacer de su vida una obra Merz. No sólo como alguien que depositaba objetos en una obra, sino parte viva del collage. Casi un collage vivo” (p. 70).

El bricoleur, afirma Santiago de Molina, es un espíritu fatigado, escéptico. Puesto que todo está ya inventado, coleccionará trastos en espera de ser reutilizados para crear sentidos diferentes. La resignificación por desplazamiento del contexto tiene reminiscencias heideggerianas y estructuralistas, pero no será hasta la llegada de los postestructuralistas que se desarrollará la idea de que las estructuras lingüísticas, la lógica del sentido, no se encuentran en el código per se, sino en el delirante juego de remisiones entre los significantes vacíos que componen todo lenguaje. El texto siempre está necesitado de lectura. Es la postmodernidad la que ha dado un sentido renovado al bricoleur y al collage, que ya no es un mero ejercicio de creatividad, sino una metáfora para comprender un mundo que pende siempre del vacío de sentido, mera composición o yuxtaposición de elementos cuyo valor referencial está siempre abierto, siempre necesitado de un entramado relacional que lo cierre, aunque sea de manera efímera y transitoria. También la ciencia social postmodernista ha asumido la figura del bricoleur como el investigador que recoge información oportunista y la recompone ad hoc para crear una narración provisional cuyo valor es dialógico y performativo, no representacional. El nuevo collage científico es imaginativo, creativo y sin pretensiones de verdad, una ciencia estética imposible de aceptar por el rigor circunspecto de la ciencia convencional, un divertimento que no requiere explicación, sino jugadores que continúen la conversación.

Las imposibles reglas del collage

Las cariátides de Highpoint Two, de Berthold Lubetkin y Tecton, obra de 1938, sirven al autor para plantear la cuestión de las reglas del collage. La obra no fue valorada hasta los ochenta, con la llegada del postmodernismo a la arquitectura. Observadas en la foto nocturna que incluye el libro, el doble lenguaje de la construcción es tal, que uno no sabe si las cariátides son dos añadidos alucinados sobre un fondo de clase media de película de Hitchcock, o si todo el edificio es un añadido extemporáneo que ha suplantado el templo donde sin duda siguen estando incrustadas las estatuas. La respuesta a la pregunta es remitida al juego, que oscila constantemente entre la broma y lo serio (Huizinga). En el juego no hay reglas estables, puesto que cada pieza o cada mirada puede resignificar el conjunto o cualquiera de sus partes: las reglas son también parte del juego de la reconstrucción permanente, no son la base estructural, sino parte de las piezas de un juego cuya regla consiste en jugar con las reglas. Un juego dentro del juego, una paradoja que, en otro contexto, obliga a Bertrand Russell a detenerse y abandonar el gran proyecto de la arquitectura lógica, pero que en el juego, en los laberintos borgianos y en la frescura postmoderna son el nuevo acicate de la época. El juego histórico de la racionalidad técnica se interrumpe en medio de la partida para preguntarse sobre sus reglas, que resultan así desreificadas, como el investigador del ciberpunk (Blade Runner, Matrix), que debe detenerse y resolver el sentido de la propia caza, o como el lector de Borges, que debe entrar en un diálogo con el texto para comprender finalmente que el autor está jugando con nosotros, y que ese era más bien el objetivo del cuento, esperar a un lector que nunca llega

a terminar la lectura. La paradoja está más allá de la ironía, que Santiago de Molina pretende para salvar aún algo del significado y evitar el abismo de una posible banalidad, pero que al fin castra el potencial abierto por la deriva de los significantes vacíos. Todo vale es una expresión que sólo asusta a quienes no han comprendido el juego dentro del juego, que las claves no están en la fundamentación, siempre pretenciosa e innecesaria, sino en el resultado, en la lectura. Por eso, podemos recuperar los delirios de Merz y de Lobotkin décadas después sin necesidad de retraerlos a un pasado del que nunca emanaron.

Cuando el collage accede por fin a la reflexión arquitectónica, en los años sesenta de Robert Venturi y de la Collage City de Collin Rowe y Fred Koeter, ya no es la frescura del juego abierto lo que parece llamar la atención, sino la pregunta circunspecta, el enfrentamiento con la comunidad culta que acepta pensar en ello, pero quiere evitar que Las Vegas y el universo Disney se conviertan en el nuevo paradigma. En cierto modo, seguimos igual mientras los centros comerciales y las Centennials se han expandido por doquier, como quizá ningún otro fenómeno urbano lo había hecho después del automóvil y el hierro. Vivimos ya en la verdad del gran simulacro, pero nuestros mayores siguen alterados apelando a una inexistente desaparición de los valores, para seguir cuestionando un juego que nunca les convencerá del todo. ¿Cuáles deben ser las reglas –se preguntan–, hasta dónde pueden llegar, qué debe ser conservado? “La dificultad no sólo radicaba en hacerse con objetos maravillosos –afirma el autor–, casi por el contrario, estaba en el modo de concebir un proceso de formación auténtico” (p. 87). Me pregunto qué significará “auténtico” en este nuestro mundo del significante vacío.

Más allá de la mera acumulación de desechos, lo que distingue a la resignificación artística es el concepto, la elaboración intelectual que necesariamente debe acompañar al nuevo arte que ya no desea este nombre para sí. En el arte junk, se trata de una suerte de compromiso social, la voluntad de rescatar el desecho del valor de mercancía agotada y dignificar el objeto llevándolo al contexto elitista de la instalación o el museo. Para los marginalia y la poética de la yuxtaposición, el collage arquitectónico es un ejercicio colaborativo de aprovechamiento de los materiales a la mano, mezclado con cierto gusto por el resultado delirante (véanse las imágenes de la Casa de los espejos, de Clarence Schmidt). Los materiales que formarán la obra establecen un diálogo durante el proceso de construcción, las piezas van sugiriendo nuevas posibilidades que se ven modificadas por el añadido de las piezas siguientes. Aquí, el concepto pertenece al terreno de la interpretación, del sentido abierto, y no al desarrollo de una semántica prevista en la racionalidad del proyecto. Igual que el novelista que se deja llevar por la tensión/apertura generada según el relato deviene, como una metáfora de la imprevisibilidad de toda práctica social, cuyo sentido es más un efecto de la estabilización del significado que emerge de la lectura, una vez que es invocado (apelado) desde la reflexión histórica, técnica o sociológica. En las Naturalia de Alvar Aalto, por fin, los materiales establecen un diálogo en el tiempo, como el palimpsesto urbano y cultural donde el pasado se posa sobre los objetos del presente generando nuevas significaciones, y un diálogo en el espacio, que subvierte la distinción entre interior y exterior, generando resonancias mutuas, poéticas de la imposible paradoja.

A vueltas con la (im)pureza

Los poetas y los músicos barrocos copiaron de sí mismos y de sus coetáneos hasta la saciedad. Apenas si recordamos el nombre de los maestros de taller del gótico, y casi nada sabemos de los miles de artesanos que alzaron las catedrales desde el anonimato histórico. En el mundo clásico, la copia era la conservación de la idea, la única que puede pasar por válida. El Clasicismo y el Neoclásico no son un homenaje al pasado, sino el reconocimiento de que los cánones ya estaban establecidos. Este afán de conservación, de repetición, no niega el valor de lo nuevo, sino que respeta el valor de la copia, que participa de la gran cultura y nos eleva a ella. Juan Gris copió durante décadas su propia guitarra, Dalí se repitió hasta el hartazgo paranoico-crítico, Picasso repetía el motivo hasta que encontraba un motivo nuevo y fundaba una vanguardia.

También Foucault discute sobre el verdadero autor, el que hace escuela (las voces y los ecos de Machado y los grillos que cantan a la luna). Sin embargo, en cierto modo, todo en la sociedad es prestado, siempre se encuentran antecesores, y copiar es ser asimilado a las categorías identitarias, entrar en la realidad social del grupo o las corrientes de estilo con pleno derecho. Nos preciamos de innovar en el matiz, mientras vivimos gracias al discurso compartido. Copiar es como hablar: aprendemos un lenguaje, lo tomamos prestado, y seguimos hablándolo para ir escuchándonos a nosotros mismos hasta convertirnos en alguien a través de las palabras prestadas en las que somos pronunciados. Sin el lenguaje repetido en el exterior interpersonal no habría ocasión alguna para construir el interior íntimo que tanto gusta a la tradición del psicologismo y el genio individualista, meras invenciones culturales modernas. En la época del 4.0, de la exaltación de los comunes, el sharing y el reblogging, suena extraño que lo llamamos copia.

Santiago de Molina, al menos durante unas páginas, parece renunciar al descaro del ready-made (olvidamos que el autor del urinario no es Duchamp, sino el diseñador y los operarios que lo fabricaron, que no son nadie), al juego de robar/apropiarse mediante la resignificación nominalista, y acogerse a la fórmula tradicional de la cita respetuosa, el homenaje, recreando el simulacro del supuesto genio creador original, ladrón de guante blanco que pone su nombre a lo que son corrientes culturales epocales. En las prácticas culturales, nada tiene autor: las formas de vestir, de andar, lo cool, lo tradicional. Nadie diría haber inventado un nudo de fular –toda invención es deudora de un antecesor sobre el cual varía–, pues antes se habrá corrido el estilo que la voz, y ya es para todos seña de identidad y de estilo, que no son caracteres del individuo que se agrupa, sino del grupo que se individualiza. Hasta que el pueblo las canta, decía Machado, el otro.

La polémica entre Mies van der Rohe y Hans Scharoun suena a disputa entre mayores, a celos de artista vanidoso –todos lo somos–, a litigio sobre el copyright y los dineros dejados de ganar. La copia es siempre al mismo tiempo robo y homenaje, pero su carácter es semántico, no jurídico. La copia ayuda a crear un lenguaje que sirve para seguir hablando, son significantes que originan remisiones y, al variar los matices, crean fugas de sentido que enriquecen el idioma. (Este argumento no es mío, sino una mezcla bastarda de Heidegger y Deleuze, que no son ya dos personas, sino dos sintagmas míticos que adornan mi argumento de cierta pedantería cultista.) Fijar un punto del pasado como referente es

introducir el falso problema de la pureza y sus falacias: que hubo un inicio para lo que es un flujo sin comienzo, y que toda variante es impura, menor, peor. La mentira del genio inicial deviene verdad y pureza, reclama un estatuto de realidad que no le corresponde, para finalmente impedir o limitar la conversación posterior, el híbrido impuro, el simulacro. (Este es de Baudrillard, el crimen perfecto. No creo que le importara ser robado en estas páginas. Lo hago con frecuencia.) Deberíamos asumirlo. Todo es (re)lectura, también el autor se lee en su obra, copia de sí mismo sin citarse, y toda lectura es interpretación, recreación y, por tanto, nueva escritura, paráfrasis cuyo valor no es la glosa, sino la creación de un nuevo texto, desviación creativa, impureza feliz. Al final, el collage arquitectónico es la dinámica cultural de las remisiones, un lenguaje hecho a base de retazos. Modificando la sentencia con la que el autor cierra la polémica, lo clásico es lo susceptible de ser copiado (p. 147), y recuperando la cita de Rem Koolhaas, “que todo sea susceptible de ser irrespetuosamente modificado. De este modo el objeto de la arquitectura vuelve a circular vitaminado y enriquecido en significados” (p. 153).

La clave de la impureza de Koolhaas es que el lenguaje de los problemas arquitectónicos es reemplazado por una preocupación por la articulación entre objetos y espacios, o de espacios inarticulables, por la inversión de sentidos y la semantización de todo ello: objetos, espacios y articulaciones son intercambiables, destruyen la construcción para hacer de la destrucción la clave constructiva. Todos ellos se vuelven significantes representacionales, todos se vuelven arquitectura para destruir la propia arquitectura en un juego de representaciones, un simulacro permanente que desvela la realidad de lo que oculta, significantes de una ausencia lacaniana que convierten la ausencia en verdadera presencia. Postmodernidad pura en su impuro collage. El ascensor o la alfombra-recorrido, por ejemplo (p. 160), articulan los espacios inarticulados de esta arquitectura delirante, ofreciendo la apariencia de una línea argumentativa allí donde no puede haberla, convirtiendo la articulación en significante impuesto para resaltar el juego de las inarticulaciones. Al modo lacaniano, el delirio es *sinthomático*. La antigua patología del síntoma es ahora el nudo articulador que desvela y sostiene fantasmáticamente la realidad de los espacios inarticulados.

El collage, que una vez fue vanguardia radical, se convierte al fin en la clave de esta arquitectura fin de siglo, donde lo híbrido es el espacio de la vida, la mezcla impura que desafía la letra muerta de los símbolos del pasado para revivirlos como interrogantes, desafíos, paradojas que estimulan la imaginación cultural. Donde todo estaba ya inventado, nos es dado jugar con las desinveniones, crear intersticios en los que mantener la tensión del lenguaje arquitectónico, metáfora de toda práctica cultural. En nuestra época del hastío, la sospecha y la justificación hedonista, el híbrido, el monstruo queer, la monumentalidad ahistórica están creando ante nuestra mirada la gran cultura que la crítica futura juzgará de nuestro tiempo. Lo estamos viendo en la mundialización cultural del pop, los gamers y los trending topics, en la tematización urbana que está construyendo una única ciudad planetaria, en las nuevas dinámicas políticas de la red o en la carrera de la robótica para crear el ciborg que estaba anunciado en la ciencia ficción de los años setenta y ochenta. Toda esta marginalidad mundializada, que las mentes bienpensantes critican como delirio y crisis de valores, tiene su reflejo también en la arquitectura y el discurso sociotécnico de los

arquitectos, como no podía ser de otra manera. El libro de Santiago de Molina es un muy digno ejemplo, a pesar de que la retórica de la historización y cierta pleitesía hacia el proyecto y la “pureza” técnica y formal le sitúan en un terreno intermedio, sin acabar de decantarse con claridad hacia la renovación post, que él considera, curiosamente, superada.

Formato de citación

Fernández Ramírez, Baltasar (2015). Reseña de Santiago de Molina (2014) Collage y arquitectura. La forma intrusa en la construcción del proyecto moderno. *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 5(1), 179-186. <http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/fernandezramirez>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de [Atribución CC 4.0 Internacional](#). Usted debe reconocer el crédito de la obra de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede compartir y adaptar la obra para cualquier propósito, incluso comercialmente. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace. No hay restricciones adicionales. Usted no puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros hacer cualquier uso permitido por la licencia.