



- ◆ Trabajo realizado por la Biblioteca Digital de la Universidad CEU-San Pablo
- ◆ Me comprometo a utilizar esta copia privada sin finalidad lucrativa, para fines de investigación y docencia, de acuerdo con el art. 37 de la M.T.R.L.P.I. (Modificación del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual del 7 julio del 2006)

ESTRATEGIAS DE COLLAGE.

O el arte de reciclar la arquitectura ajena.

Santiago de Molina

El proceso formativo del collage es análogo al del gusano de seda en el interior de su cápsula maravillosa; hilar continuamente e hilar delgado; son imprescindibles las siguientes dotes: Imaginación, memoria, si bien memoria visual, sentido plástico de las cosas, y un gran lirismo que nos evada del mundo de las cosas representables. Las tijeras como instrumento de trabajo, rivalizan con el alcaloide de la polilla.¹



[fig. 1]. El nacimiento del collage como hoy lo entendemos.
Picasso, *Suze*, collage, otoño 1912.

No es sencillo explicar el arte contemporáneo sin hablar del *collage*. Y no obstante ese concepto apenas se ha empleado para definir un proceso cercano a la arquitectura.

En realidad casi siempre la obra producto del *collage* ha sido considerada “incómoda” o “extravagante”. El *collage* no solo rechaza la invisibilidad del soporte expresivo, sino que para colmo, se dedica a lucir sus propósitos. La obra incómoda, en el sentido más estricto del término, intensifica al máximo su talante lúdico, lo cual significa como es necesario en todo juego, que este se lleve a cabo con absoluta seriedad.

Adriano del Valle databa de manera exacta su nacimiento:

El primer `collage` del mundo fue obra de Dios, decía, cuando Jehová hizo a Eva de una costilla del hombre, a la luz del sexto día de la creación, en la fecha en que aún no estaba implantada la `semana inglesa` en el paraíso. ¿Qué otra cosa fue el Génesis sino un inmenso collage cósmico?².

De mano del hombre, el primer *collage* aparece en Oriente en los alrededores del siglo XII. En Occidente es de vocación aun posterior. De mil modos, surge como trabajo inexplicable en los álbumes genealógicos del siglo XVII. Sin embargo su empleo general no se da hasta el siglo XIX. Se llaman *papiers-collés*.

A pesar de todo, el *collage* como hoy lo entendemos, es un invento de Picasso de principios del año 1912. Aborda una serie de construcciones por medio de materiales frágiles e insólitos: alambres, cartón, chapa, papel, arena, cuerdas, trozos de madera, estaño, clavos, e incluso envolturas de paquetes de tabaco... [fig. 1]. Apollinaire justificó aquellas obras en un libro que se convirtió en clave

para entender toda una época de la pintura, *Los pintores cubistas*. Allí, entre el asombro y la maravilla, comentaba las posibilidades del invento:

*Los mosaiquistas pintan con mármoles o maderas de color. Se ha mencionado que un pintor italiano pintaba con materias fecales; durante la revolución francesa, alguien pintó con sangre. Se puede pintar con lo que se quiera, con pipas, con sellos de correos, con postales, con naipes, con candelabros, con trozos de hule, con cuellos postizos, con papel pintado, con periódicos*³.

A partir de aquel momento, la proliferación de esta técnica se hizo extensiva a todos los ámbitos creativos. El arte comenzó a desfigurar sus límites y se convirtieron en nebulosos los contornos disciplinares. Con el *collage*, ¿Qué era pintura y qué escultura?

El *collage* trabajaba con un material totalmente novedoso: trastos, sobras, basura, es decir, todo lo desechado. Incluso exigía a un autor con nuevas características y con una predisposición diferente ante la obra. El *bricoleur*, - que será el autor de estas faenas para Levi-Strauss-, ya no pinta, es decir, no recurre al pigmento oleoso sobre una superficie, sino que emplea el pegamento para mantener unidos sus “cuadros”. De modo que la mentalidad del artista se ve obligada a experimentar con formas de trabajo que sitúan en otro nivel el hecho creativo.

Ahora bien, si Picasso es el inventor del *collage* moderno tal vez sea Kurt Schwitters quien mejor permite distinguir el verdadero salto del *collage* a la arquitectura contemporánea. El gran invento de Schwitters es el *Merz*. En realidad, en un país masacrado por la guerra solo podía construir con desechos. Schwitters extiende la utilización de despojos a toda su producción:



[fig. 2]. *La gruta*, de Schwitters. El salto del *collage* a la arquitectura.
Kurt Schwitters,
Merzbau, Hannover,
1930.

*Por razones de economía eché mano de lo que encontré, pues el país estaba arruinado. También se puede gritar con los residuos, y eso fue lo que hice encolándolos y clavándolos.(...) De cualquier modo, todo estaba destrozado y lo que correspondía, pues, era crear algo nuevo con los residuos*⁴.



[fig. 3]. La *Columna Merz* como inicio del *Merzbau*.
Kurt Schwitters,
Columnamerz,
1923. Desaparecida

Su proyecto más importante y ambicioso fue el *Merzbau* [fig. 2]. En el estudio de su casa de Hannover, desde una columna hecha de fragmentos [fig. 3], estableció un *collage* en expansión constante. A partir de la diseminación, esta obra fue creciendo fuera del estudio llegando a invadir otras habitaciones de la casa.

Schwitters lo llamó, simultáneamente a *Merzbau*, “Catedral de la Miseria Erótica”. La catedral era el símbolo vivo de la reconstrucción solidaria del país tras la guerra y, a la vez, una forma artística de colaboración.

Un *collage* que llegó a ser completamente atípico ya que cada inclusión de nuevos elementos requería la reorganización de los demás, y hacía de éste un mecanismo maquinal, vivo, perpetuamente incompleto. Un verdadero flujo de objetos itinerantes, que elevaba a la naturaleza de ley una necesidad interna.

No obstante el *Merzbau* participaba de una dinámica ambigua entre la escultura y la arquitectura especialmente interesante. Mientras que hacia el interior el *collage* se extendía en todas direcciones, el exterior mantenía su apariencia más convencional, dejando inalterados los métodos más recalcitrantemente tradicionales de la construcción.

Aquel espacio apenas era posible visitarlo, debido entre otros motivos al clima político manifiestamente hostil hacia las creaciones de “arte degenerado”. Por tanto, no funcionaba como sala de exposiciones, sino como estudio. Y aunque allí llegó a estar incluso la cama del propio Schwitters, el espíritu de la obra decía que aquello era algo más que un dormitorio, que tenía vocación de crecer hasta extenderse como un salvaje virus universal⁵.

A su vez, la obra de Schwitters permite distinguir dos etapas claramente diferenciadas en el *collage*, que pueden ser llamadas coleccionismo y reciclaje. El instante coleccionista, encuentra paradigmático el *Ready-made* de Marcel Duchamp. “El Ready made,(...) es el caso límite –por elemental- de la máquina. Es la máquina de pieza única, el *collage* de si mismo”⁶.



[fig. 4]. El paradigma del espíritu coleccionista: el *Ready-made* Marcel Duchamp, *Fuente*, 1917.

Es sabido que el *Ready-made* hunde sus raíces en un procedimiento sencillo, (al menos en apariencia): la operación de sustraer el objeto de su lugar hace que éste se vea radicalmente transformado. La mera elección del objeto le hace participar del ámbito artístico. En uno de los más conocidos, Duchamp, se agencia un urinario. Lo titula, *Fuente* [fig. 4]. De esta manera se dice que es un sujeto particular quien formula el valor del objeto artístico. Los artistas chinos, por un proceso semejante, escogían las piedras que les parecían poseer cierta capacidad de fascinación, y las ponían su firma. Octavio Paz señala que ese acto de escoger una piedra entre mil equivale a darle nombre⁷. Naumann señala que a fin de cuentas “el Ready-made es una obra de arte sin artista que la haya hecho”⁸.

Contemplémoslo en acción (al bricoleur): excitado por su proyecto, su primera acción práctica es sin embargo, retrospectiva: debe volverse hacia el conjunto ya constituido, compuesto de herramientas y materiales; hacer, o rehacer, el inventario; por último y sobre todo, establecer con él una suerte de diálogo, para hacer un repertorio, antes de elegir entre ellas, de las respuestas posibles que él le plantea. Todos estos objetos heteróclitos que constituyen su tesoro, son interrogados por él para comprender lo que cada uno de ellos podría “significar”, contribuyendo de tal manera a definir un conjunto por realizar,

pero que, finalmente, no diferirá del conjunto instrumental más que por la distribución interna de las partes⁹.

La selección de esos objetos se constituye de este modo, en el primer estadio del *collage*. Tras él vendrá el complejo hecho del almacenaje y lo arduo de la colección. Aunque en realidad, ¿qué es coleccionar?. Etimológicamente *Colligere*, significa “recoger”. Sin embargo, para el *collage* se trata, a su vez, del instante en que se centra la atención en establecer criterios de clasificación para los objetos. El *collagista* llega a idealizar hasta tal punto sus trastos que los libera de la necesidad de ser útiles.

Después del cansancio que produce estar rodeado por cosas que tienen la obligación de servir para algo, después incluso de haberlos buscado por basureros y los arrabales de la ciudad, el *bricoleur* se detiene un buen día, extasiado, ante ellos. Contemplándolos por amor a su pura objetividad.

Hay ocasiones en que se llega a un grado de saturación insoportable y hoy me sentí ahogado por la condensación en torno de tanta sublimidad degenerada, y abrí una ventana, dando reposo a mis manos, deje de hacer e hice otra cosa, al fin la misma: fui sugestionado por la contemplación de los objetos más triviales – rotos o enteros- y me dispuse a ordenarlos por un imperativo interno¹⁰.

La reordenación de los objetos coleccionados culmina en el reciclaje. Como tocados por un espíritu benigno, un aire nuevo les es dado y pasan, de ser objetos puestos fuera de uso, desperdicios, a gozar de una nueva y maravillosa existencia.

Desclasados los objetos, no existen materiales nobles o despreciables. Sencillamente hay materia. El reciclaje enseña que la materia nunca está en su sitio, ni en el sitio de origen ni en el de su uso: lo cual, además de ser una afirmación esencialmente materialista, es casi tanto como decir que no hay materia.

Aun así, ¿Cuándo se termina una obra *collage*?. Por cansancio o por aburrimiento, el *collage* nunca se termina. Al contrario, solo se abandona. Porque si acabar una obra consiste en hacer desaparecer todo lo que muestra su fabricación, el *collage*, por esencia, es incapaz de lograrlo. En este sentido se encuentra muy cercano al arte infantil del que habla Quetglas:

El niño no reproduce una vaca, no copia un árbol, ni siquiera hace un dibujo, sino que dibuja. Su dibujar va más allá de lo que el adulto considera adecuado. Nunca se para a tiempo, y va más allá del dibujo bonito, y lo estropea. El adulto conoce que aspecto puede llegar a tener un dibujo digno de su nombre,

el niño no, porque el niño no tiene como proyecto un dibujo, sino que tiene como inclinación el dibujar¹¹.

Ahora bien, ¿Qué efecto surge cuando estos instintos, generalmente separados de reciclaje y colección entran juntos en actividad tratando de apropiarse de la arquitectura?.

Aun hoy resulta fabuloso el caso del cartero francés Cheval; un personaje que construye un castillo a base de despojos encontrados en el camino diario del reparto de correspondencia. En Los Angeles, Sam Rodia, entre 1921 y 1954, edifica unas espectaculares torres producto de añadir trozos de cerámica, barro cocido, gres y acero sin pernos ni soldaduras . Junto a ellos Frank Furness, Bruce Goff y Clarence Schmidt. Incluso Gaudí es un magnífico precursor del *collage* arquitectónico de nuestro tiempo.

Sin embargo, no es sino con la aparición en escena *de lo complejo y lo contradictorio*¹², cuando casos hasta entonces marginales de *collage*, son rescatados para la historia de la arquitectura. Desde alguna obra del mismo Le Corbusier, (como el Pabellón Nestlé del año 1928) , *Highpoint two* de Lubetkin, o las parpadeantes calles de las Vegas.

Obras olvidadas pero que enlazan en una línea operativa con muchos de los trabajos de la arquitectura más reciente. Con todo, ¿existe algún problema específico al tratar de usar el *collage* como estrategia en arquitectura?

Frank Gerhy ha sufrido en sus propias carnes la dificultad de emplear esta técnica. Entre 1975 y 1991 construye un edificio dedicado a una empresa de lentes y aparatos de óptica en los Ángeles. Con el pretexto de una colaboración artística con Claes Oldenburg, injerta unos colosales prismáticos a modo de puerta del edificio [fig. 5].

Sin embargo, y mirado con atención, aquellos prismáticos no son ya, objetos extraídos de la realidad, ni siquiera sirvieron en algún instante como instrumento de visión. Con todo, si esa obra pudiera interesar sería debido a que enseña como el fragmento ha dejado de ser “auténtico”. Los prismáticos han sido bestialmente copiados y sacados de su tamaño y materia natural

Este caso enseña que si la copia puede llegar a tener consideración de auténtico, a pesar de todo, no llega a serlo por completo. Borges en su *Pierre Menard se* pregunta como es posible el mismo hecho de copiar, si el original pertenece a un tiempo y un espacio característico e irrepetible¹³.

Lo ocurrido con el *Pabellón de Barcelona* de Mies van der Rohe es igualmente paradigmático del problema de la copia en arquitectura. Como es bien sabido, el original se desmanteló a poco de terminar la exposición universal, y sin embargo muchos años después se reconstruyó.



[fig. 5]. Las dificultades del *collage* en arquitectura.
Frank Gerhy, Edificio Chiat, Los Angeles, 1975-1991

En este caso las piedras, el vidrio y el metal de la réplica coinciden en disposición y tamaños con el pabellón de Mies. La aparente coincidencia de los dos edificios es engañosa, pues en sus respectivos trasfondos, en sus razones de ser resultan ser muy distintos. Las dos formas coinciden, mas las ideas y aspiraciones que originaron ambos edificios son antagónicas. La copia se construye como hecho conmemorativo - acaso nostálgico – que pretende preservar una imagen; mientras que el original surgió como una especie de manifiesto revolucionario, seguramente a sabiendas de su transitoriedad¹⁴.

En este sentido, uno de los casos más significativos e interesantes -desde los conflictos de escala, a la copia, o a la autenticidad de los materiales-, se encuentra concentrado en la obra de Rem Koolhaas.

Lo que hace su caso especialmente atractivo es que dentro de la contemporaneidad, nadie como él lo ha empleado como indicador de un modo de trabajo que prima de manera extraordinaria el proceso de trabajo.

KOOLHAAS COLLAGE.

Uno de los descubrimientos más notables de Rem Koolhaas como *bricoleur*, es el hallazgo de la imagen como potencial generadora de la forma arquitectónica. Si resulta evidente que la propia arquitectura es una productora de este material, parece necesaria cierta reciprocidad en dicho proceso. El reciclaje de imágenes de otros campos parece la única vía para reincorporar ideas frescas y evitar el agotamiento extenuante de esa veta. O planteado en otros términos, ha descubierto que la imagen carece de campos que la aglutinen. La imagen es el único objeto verdaderamente interdisciplinar. Vive en un continuo e inabarcable *campo expandido*.

Sin embargo, si bien la imagen plana puede ser incorporada de manera inmediata sobre una fachada, el trabajo de Koolhaas trata de desplegarla. O dicho de otro modo, la imagen es interesante por su secreta capacidad de adquirir grosor y densidad arquitectónica.

Si la imagen es un hecho interdisciplinar, igualmente, el ciclo por el que éstas circulan debe ser fluido. Deben encontrarse las mínimas distorsiones antes de verse integradas en un nuevo *collage*. Es decir, para ser “bien manipulado” Koolhaas ha descubierto que al objeto le son necesarias ciertas dotes. En realidad sería inocente pensar que todas las imágenes tienen las mismas oportunidades. Deben quererse copiar, deben circular en una bolsa de valores de la citabilidad; en definitiva, deben estar sujetas a ciertos márgenes que prohíban su uso seguramente como único modo de atraer la atención sobre ellas. Deben poseer derechos de autor. Deben poseer un *copyright* que transgredir. “El copyright ahora significa el derecho de copiar cualquier cosa”¹⁵.

“¿Sabes?, Si me copian bien, realmente no me importa: desafortunadamente, la mayor parte del tiempo veo como soy copiado de mala manera”¹⁶. Evidentemente, alguien que se queja de lo mal que le copian, no hace más que implorar que le “fusilen”. No hace más que pedir que se injerte su obra en un nuevo *collage*. De ese modo el objeto de reciclaje vuelve a circular vitaminado y enriquecido en significados, claro que también un poco más exhausto en su capacidad de supervivencia mediática.

LA CITA COMO COMPROMISO.

“Odio las citas” miente Koolhaas, haciendo algo de violencia a una cita de Ralf W., Emerson.

“Soy un extranjero para mí mismo en mi propio lenguaje y trato de traducirme por medio de las citas de los demás” dice citando a Madeleine Gagnon, que a su vez es citada por Kate Linker...

¿A quién se debe citar?. Koolhaas cita a Leonidov, a Gerrit Oothuys, (un olvidado arquitecto holandés de los años sesenta interesado en el constructivismo), a Superstudio, a Mies van der Rohe, a Archigram aunque solo en la vertiente de sus megaestructuras urbanas, al situacionismo, a Constant, a Debord y la Psicogeografía...¹⁷

La cita no es más que un juego de miradas y de espejos. ¿A quién o a qué se debe mirar para que uno se reconozca a sí mismo?. Ahora bien, la cita no hace más que subrayar un compromiso con la cultura, habla siempre de continuidad. En ese sentido se podría decir que la arquitectura de Koolhaas pretende ser comprometida. Pero, ¿comprometida con qué?, ¿con la cultura?, ¿con la sociedad?.

Cuando la arquitectura se decanta por un compromiso del tipo que sea, de pronto se encuentra que tiene *peligrosas* consecuencias, y el arquitecto comprometido quizá no encuentra más remedio que *hacerse el loco*, es decir, convertirse de algún modo en un irresponsable. “El caso es que en ocasiones, la locura permite decir lo que la cordura calla”¹⁸.

Seguramente por eso resulta curioso que aparte de Koolhaas, recientemente nadie haya visto en la locura un prestigio para el arquitecto.

DETALLES SIN IMPORTANCIA

“Siempre he renegado de la idea de que el detalle arquitectónico consiste en convertir las cuestiones en problemas.(...) De hecho me lleva a pensar que ese tipo de cuidado, casi obsesión, por el detalle va en detrimento de la idea”¹⁹.

No obstante y en este caso, la eliminación del detalle constructivo arranca de un punto totalmente distinto. Como en toda obra *collage*, corresponde más bien al

insalvable escollo de una proliferación inmensa de materiales. Su multiplicidad exponencial conlleva una verdadera imposibilidad física de sistematizar las uniones. Pero a esa cuestión hay otra que la antecede: ¿qué persigue la incontenible y constante acumulación de material de un *collage*?. La simple búsqueda de cierta sensualidad expresiva por mediación de los objetos, queda corta como explicación.

La desaparición del detalle parece una consecuencia, prácticamente inevitable, de un derroche de soluciones superpuestas y estratificadas en innumerables capas. (Olvidándose, ineluctablemente, los lugares donde se encuentran unas con otras). En Koolhaas realmente aun no habría desaparecido, por tanto, el interés por el *detalle constructivo* en cuanto a las *emanaciones* que desprende la combinación de materiales, sino en cuanto a la conectividad de sus cicatrices. Desde su punto de vista resultaría más interesante, por ejemplo, el reflejo de un fluorescente detrás de un panel de policarbonato, que la tradicional resolución constructiva entre paneles y forjado. Desplazándose, esencialmente, el concepto de “encuentros” al efecto abstracto de objetos o superficies.

Enfocado el razonamiento desde esa idea, el detalle constructivo no valdría ya para la arquitectura más que como parte del propio discurso. Mientras se elimina en cuanto hecho construido, el detalle es eficaz, exclusivamente, desde un punto de vista teórico. Como eslabón especulativo, parte de la argumentación de un razonamiento incompleto.

Se podría decir, pues, que para Koolhaas hablar del problema de la construcción significa, hoy por hoy, convertir la construcción en un problema. Ahora bien, si se admite ese punto en la cadena de reflexiones, y pensado con detenimiento, no sería posible por tanto, criticar una obra por quedar inconclusa, sin cuajar, puesto que, una vez eliminado *el detalle* solo podía quedar, en esencia, más que un conjunto absolutamente amargo y sin hacer.

FIGONDO vs FONGURA

Para un *bricoleur* convertir un forjado en una rampa abre a nivel visual sorpresas sofisticadas y sugerentes sobre la percepción. No solo se trata del simple despliegue de una imagen plana. Si para la arquitectura moderna la rampa ha sido sinónimo más o menos directo de las aproximaciones de Le Corbusier a cierta arquitectura de recorridos²⁰, una absoluta proliferación de suelos inclinados no hacen sino resaltar la opacidad real de cualquier construcción. Es decir, en un suelo que se inclina, la visión no puede más que dirigirse hacia él.

Apenas sin que el habitante se de cuenta, de esta manera se suplanta la habitual relación de figura y fondo. Si los objetos antes se recortaban hirientes o dolidos contra el paisaje o la ciudad, ahora es la propia arquitectura, el propio interior,



[fig. 7]. Acumulación de efectos materiales en la obra de Rem Koolhaas.
 Rem Koolhaas, *Kunsthal II*, Rotterdam. 1992

quien actúa como fondo. Con lo que acaba convirtiéndose en un espacio sin referente. Sin transparencias. Cerrado y misteriosamente opresivo. Un *collage* al menos tan inquietante como aquel *Merzbau*.

A consecuencia de esto, en el brutal interior, el forjado oculto por la masa de objetos vuelve a emerger,- como en el caso del *Kunsthal II*-, como un facsímil miniaturizado en el propio *collage*.

Los objetos ocultan la superficie soporte al tiempo que la destacan como figura en términos pictóricos. Es decir, el trozo de forjado entre objetos es, en si mismo, un poderoso objeto. Si bien la misma relación de la figura contra el fondo es también una figura del conjunto arquitectónico al que literalmente quiere ocultar. Por ejemplo, mientras que el mobiliario y el forjado son inmediatos objetos de la estrategia, la propia relación entre ellos deviene con atrocidad en objeto del propio *collage*. [fig. 7]

Como superficie de ocultación, el propio *collage* es igualmente una `figura´; una figura del juego en el que penetra y al que oculta. La arquitectura de Koolhaas se conforma, por tanto, como representación de la propia ausencia de arquitectura, como una indicación de una presencia material que se ha hecho literalmente invisible: un muro o un mueble ya no son tales, sino sus figuras, sus representaciones. O dicho de otro modo, la forzada sustitución de una estructura de pilares verticales o la construcción tradicional, por soportes inclinados o la yuxtaposición de materiales, aparentemente provisionales, borran lo usual con objeto de representarlo.

La extirpación de la arquitectura y su reconstrucción a través de la figura de su propia ausencia es un elemento primordial que define su *collage* como sistema de significantes. Consecuentemente, un pilar inclinado no es tanto un soporte insensato, como la representación de la propia estructura. Es decir, una imagen que es la imagen de la superficie destruida.

Los diferentes recursos para lograr la ilusión visual de presencia espacial se convierten en temática manifiesta de los signos-*collage*. Pero al `escribir´ esta presencia, dan fe de su ausencia. A menudo, el *collage* de Koolhaas lleva a cabo por tanto la representación de la representación, y ello supera con mucho a la desarticulación ilusoria de sus componentes. Su *collage* ya no retiene estos elementos, sino que les da sentido, los representa. Dicho de otro modo, jamás podría decirse que a Koolhaas le importe el espacio, pero sí su representación. En cierto sentido es un *hiperrealista: más real que lo real*.

Sus obras parecen establecer, en definitiva, un metalenguaje de lo visual. Puede referirse al espacio sin hacer uso de él; puede configurar la arquitectura mediante la constante superposición de materia; puede remitir sucesivamente a la luz y a la gravedad a través del subterfugio de un objeto extraño. Esta capacidad para `remitir a algo´ depende de la habilidad de cada elemento de *collage* para actuar como signifiante material de un significado que es su

opuesto: una presencia cuyo referente es un significado desterrado, un significado que sólo tiene sentido en su ausencia.

Como sistema, su *collage* inaugura, pues, un juego de diferencias que remite y se sustenta en un origen ignoto y lejano.

Pero la propia plenitud formal del *Kunsthal*, o el *Congrexpo* de Lille, están basadas incluso, en el agotamiento forzado de la arquitectura como fondo puro, un fondo al mismo tiempo complementado y suplantado por su híbrido, *Fongura o Figondo*. O dicho en otras palabras, un fondo cuya esencia no llega a establecerse tanto en una nueva figura como en su representación. En realidad, el fondo en cuanto a *figura*, llega a ser literalmente enmascarado y desgarrado en el *collage* que Rem Koolhaas practica.

Mientras que el fondo habitualmente, apenas participa de nuestra experiencia como un objeto de percepción, lo hace aquí como un objeto de discurso, de representación. No solo como una figura mixta sino como un objeto-signo. Sus obras complican consecuentemente, la pretensión de objetivar los objetos, puesto que instauran el discurso alimentado por la ausencia y conducen inevitablemente al entendimiento de la arquitectura representada como sistema. Este sistema se inaugura mediante la pérdida de un origen que nunca se puede objetivar, que solo se puede representar. En definitiva, estrena la arquitectura como un verdadero sistema de objetos.

HORIZONTALIDAD

Sin embargo en todos sus *collages* existen elementos que no pueden ser justificados sino desde una perspectiva paradójica o al menos algo *surreal*. Una prueba de esto se da, por ejemplo, en el doblez del forjado que se convierte sucesivamente en pared y en techo, del *Educatorium* de la Haya. Y que tal vez no tenga más explicación aceptable desde la perspectiva del *collage*, que una de las dadas por Bataille para hablar de la geometría humana:

*Para los animales, escribió Bataille, la boca es como una `proa`. Es la proyección más pronunciada de la horizontal que, como la silueta que el barco dibuja sobre el mar, encierra toda la geometría natural. Boca-Ano. Una línea recta. Las relaciones formales del tracto nutritivo. Relaciones que cualquier otro animal sabe comprender. Al erguirse, el ser humano ha abandonado esa geometría simple y directa, adaptando, con su verticalidad, una forma menos comprensible. Pues la parte superior de su cabeza, su `proa`, es un elemento inerte y no-significativo. Hemos de descender por la fachada facial hasta el nivel ocular para dar con el elemento evocador de la arquitectura humana. Unos ojos que han relegado la boca a la oscuridad*²¹.



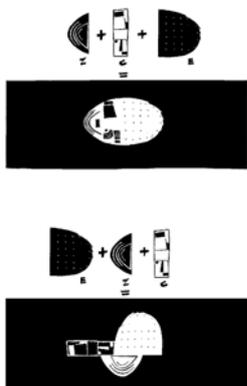
[fig. 8]. Un forjado que sitúa la mirada del espectador frente al suelo.
Rem Koolhaas. *Educatorium*. La Haya.

El humano erguido se aleja de su pasado. Un triunfo que sin embargo le hace permanecer alienado mientras su mirada permanece oteando el horizonte. Perpendicular a su eje. Cuando por su postura actual debiera orientar sus ojos en el sentido de su dirección principal. Es decir debiera, bien contemplar el cielo, o el barro en que sus pies se rebozan. “Su arquitectura actual, por significar que su mirada horizontal es transversal a su campo de visión vertical, es un travestí”²².

Fue Cézanne el primero en romper esa alienante relación horizontal-vertical. Al colgar de una pared un cuadro que antes había pintado del suelo: la demarcación suelo-pared quedó completamente eliminada.

Por fin, la pintura restablecía el equilibrio perdido al situar la visión en su relación con la forma humana.

Cuando en el *Educatorium* de la Haya, Rem Koolhaas curva el forjado hasta transformarlo en pared, elimina la necesidad de la representación del terreno pintado de Cézanne [fig. 8]. Elimina incluso la exigencia de un muro vertical como soporte de la pintura. Una alienación aparentemente superada por medio de la arquitectura. El suelo, paralelo a su eje, se vuelve a contemplar en un estado semejante al que exige la verticalidad humana. Sin embargo, para el *collage* el valor de esa operación no está en un planteamiento más o menos retorcido a nivel teórico, sino en reconocerla en si misma como otro objeto. Es el objeto surreal del *collage*. Un objeto *surrealista* que se repite salmódicamente en cada una de sus obras. Autorreferencial, brillante y difícil de detectar, pero siempre presente.



[fig. 9]. El *collage* no es en realidad más que un sumatorio de piezas.
Rem Koolhaas, *Congrexpo en Lille*. Esquemas.

IMPLEMENTAR COMO ESTRATEGIA

“La única forma posible de enlace entre los elementos del saber es la suma” dice Foucault²³. Una idea, más otras dos, pueden ser más que todas ellas separadas. De esta forma, el *collage* instauro una nueva operatividad algebraica muy diferente de las tradicionales variaciones sobre un mismo tema. Desde ese punto de vista, las ideas poseen, por vocación propia, la potencialidad de ser pegadas, recortadas y restadas. Lejos de cualquier concepción platónica, sus ideas se pueden manosear, sobar y travestir.

Con esa estrategia, además de manifestarse a sí mismas, exhiben los conflictos que brotan de su convivencia. Sin embargo parece secretamente consciente que la suma de ideas es, en el fondo, una idea tan única como la que se pretendía desbordar. O lo que equivale a decir que, paradójicamente, para él existe “la idea” de *collage*: es el conflictivo resultado de poner a convivir muchas.

Una obra de sumatorios que resulta, a la vez, un *simulacro*. En el *Palacio de congresos* de Lille, por ejemplo, un enorme óvalo parece lograrse por las suma

de tres partes. Cuando en realidad es la forma de partida que se divide, como una tarta de cumpleaños con un cuchillo, (y es sencillo demostrarlo colocando las mismas piezas con otra disposición). [fig. 9]

Por si no fuese suficiente con eso, *las ideas*, esas “ideas fragmento”, no suelen proliferar con abundancia. No disuelven los conflictos por exceso de bordes, sino que se limitan en cuanto número y composición. De ese modo se perciben perfectamente los bordes de colisión y los problemas materiales sin resolver. Las acaba por faltar ese matiz de la verdadera obra de arquitectura.

PELIGRO y PRÓTESIS

Además de todo lo anterior, y puede que producto de cierto sentido autopromocional, se encuentra en su discurso la idea de aunar arquitectura y *peligro*. Koolhaas presume de ser peligroso. O dicho de otro modo, sustenta sobre ese presentimiento la atención sobre su arquitectura. “*Biggness y Generic City* están considerados como dos textos extremadamente peligrosos”²⁴. “La arquitectura es una profesión peligrosa. Y lo es especialmente si tienes un nombre como Office for Metropolitan Architecture”²⁵.

Si Koolhaas es peligroso, ¿Para quién lo es?. ¿Acaso para sí mismo?, ¿para los clientes?, ¿para el resto de la profesión?.

Si actualmente la arquitectura parece tener el deseo de ser peligrosa (quizá a falta de poder demostrar que es seria), ¿cómo serlo hoy en día?. Curiosamente dicho peligro trata con la simple y eficaz operación de inocular ideas. Propagando su pensamiento como un virus, creando extensiones a su forma de proyectar es posible que otros avancen sobre sus vías. Y le eviten el trabajo de hacerlo él mismo.

En ese sentido el grupo de arquitectos MVRDV serían un buen ejemplo de este asunto [fig. 10]. MVRDV podrían ser considerados una extensión de Koolhaas. Algo semejante a una franquicia, o tal vez, incluso, a una prótesis. Al igual que Koolhaas es *más real que lo real*, MVRDV parecen ser más Rem Koolhaas que el propio Rem Koolhaas.

Si se observa ese conjunto de casualidades, en realidad muestra un parecido asombroso con las estrategias de las grandes marcas comerciales para abaratar precios y conseguir mayores cuotas de mercado. La marca fuera del circuito de la publicidad, permite dar salida a *stocks* de productos a un precio competitivo. Un fenómeno conocido con el nombre de *marca blanca*.

Igualmente la idea de prótesis responde a una estrategia de similares resultados: un añadido que trata de solventar un problema, dar respuesta a algún defecto, o aun mejor, ampliar y diversificar alguna función del cuerpo. MVRDV pueden ser considerados por tanto, y en cierto sentido, tanto prótesis franquiciadas como auténticas *marcas blancas* de OMA. Tal vez por eso su obra



[fig. 10]. La extensión a la operatividad de Koolhaas en otros arquitectos MVRDV, *Pabellón Holanda*. Hannover 2000.

bordea un grado de frescura que roza lo metálico. Casi ácido. Desde ese punto de vista, también impresiona comprobar como Rem Koolhaas ha sido capaz de constituirse en la fábrica de sus propias extensiones.

RESUMIENDO

Por lo visto hasta ahora, podemos deducir que cualquier estrategia de *collage* arranca desde el establecimiento de un sistema de referencias, imágenes y citas. El siguiente escalón hace posible su utilización como si se tratase de un verdadero catálogo.

“Un proyecto siempre comienza por una intuición. Jugamos con las evidencias, con citas (¡No os diré lo que son, vosotros también podéis jugar con ellas!), preparamos una especie de catálogo de prototipos. En ocasiones lo usamos en negativo, a veces como una crítica. De ese modo hacemos un inventario de cosas a evitar, y al final resulta tan largo, significa una intervención tan extraña, que conseguimos exactamente lo que queríamos”²⁶.

Si este catálogo de soluciones no coincide con exactitud con un objeto estable, en absoluto significa que no tenga eficacia maquinal. De hecho la intuición inicial se ve tan alterada, tan acosada entre la ferocidad perseguidora de citas y referencias, que no puede sino ser finalmente atrapada ante el peligro de producir verdaderas copias. Algo que por otro lado nunca parece haber preocupado en exceso ni a Koolhaas ni a ningún *bricoleur*. El mismo confiesa: “A principio de los ochenta pensaba que la réplica era lo más importante, que uno solo debía inventar cuando fuera estrictamente necesario”²⁷.

El amor por la copia implica cierto desprecio por el resultado final. Si los pasos intermedios son los protagonistas, el *collage* en esencia no hace sino dar prioridad al proceso formativo.

Si el resultado dicta el proceso solo llegaremos a donde habíamos estado. Si el proceso dicta el resultado, puede que no sepamos hacia donde nos lleva, pero sí que sabemos que queremos llegar allí. ²⁸

Ahora bien, si el objeto final es resultado de todo un sistema de coleccionismo y reciclaje, el catálogo contenía en realidad, aunque oculta y camuflada, la solución. En último término esta técnica proyectual se encuentra atrapada, por tanto, entre la reproducción material de lo que copia y el sentimiento de desmontar el proceso por el que lo ha capturado. Entre la traducción a otra materia y la ironía de no creer en el *collage* como estrategia que le ha permitido coleccionarlo.

Sin embargo, y simultáneamente, una vez engarzados los objetos de la colección, reordenados, y pegados, el *collagista*, da un paso atrás y se detiene

hechizado ante ellos. Ese parece ser el instante de mayor desconcierto: los trastos, las citas o los desechos ya no son lo que eran. No son los mismos que en principio se había pensado injertar, ni siquiera están en esa posición o en el orden soñado. Ya no son sólo pedazos de otras arquitecturas. De pronto, incluso en medio del hormigueante enjambre, el *collagista*, inexplicablemente, se reconoce a si mismo incrustado en la obra. Solo por esa fuerza al creador le han sido dado poderes inesperados. Los materiales estaban al alcance de todo el mundo, cualquiera podría haber rozado el cielo con ellos. Pero solo uno ha logrado acariciar lo inefable. He ahí la potencia creadora de todo *bricoleur*. El *collage bien temperado*, enseña que una obra que disponga de objetos semejantes siempre dirá cosas nuevas. Es decir, aunque no existe a primera vista la dificultad del *collage*, solo es en apariencia.

‘ Dicen que eso lo hace cualquiera ´. Por supuesto, no es cierto. Si dos personas recortan del mismo material, el resultado final será siempre diferente. La elección individual sigue contando, incluso cuando recortas. ²⁹

Santiago de Molina

Texto original publicado en "Estrategias de Collage. El arte de reciclar la arquitectura ajena", *Arquitectos*, Revista del consejo de arquitectos de España, nº 161, 1er trimestre 2002 , p. 46 a 56. ISSN-0214-1124

Autor: Santiago de Molina
Doctor Arquitecto
Profesor Adjunto Proyectos Universidad CEU San Pablo

Santiago de Molina Rodríguez is an architect, having graduated from the ETSAM in 1997, and a PhD cum laude in 2001, with a doctoral thesis about Collage and Architecture, awarded with the extraordinary prize of PhD studies of the UPM.

He works both as a practicing architect and a professor of design studios at the San Pablo CEU University of Madrid. Since collaborating in Rafael Moneo's studio from 2001 to 2007, he maintains his own practice. He is director of a research group called "context in architecture" and co-director of The Master in Advanced Studies of Architectural Projects CEU (MASAP). He combines this professional activity with that of a writer, currently at "la ciudad viva". He is editor in chief of "múltiples estrategias de arquitectura" (www.santiagodemolina.com)

Contacto: estudio@santiagodemolina.com

Web: www.santiagodemolina.com

Tel: 0034630954893

¹ Este texto es un resumen de la tesis doctoral leída en la ETSAM y dirigida por Ignacio Vicens a quien este escrito no hace sino agradecer la dirección de la tesis. DEL VALLE, Adriano, *Sésamo Ábrete*, en GUIGON, Emmanuel, *Historia del collage en España*, Museo de Teruel, Teruel, 1995, p. 115

² *Ibidem* DEL VALLE, p. 115

³ APOLLINAIRE, Guillaume, *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Editorial Visor. Colección la Balsa de la medusa, 70, 1994. (Título original, *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*), p.43

⁴ MADERUELO, Javier, "Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía", en FUNDACION JUAN MARCH, *Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía*, Madrid, 1999, Catálogo de la exposición celebrada del 23 de abril al 20 de junio de 1999, p. 11

⁵ Los trabajos más incisivos sobre el *Merzbau* tal vez sean los de SCHMALEMBACH, Werner, *Kurt Schwitters*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1967, y John Elderfield, en ELDERFIELD, John, *Kurt Schwitters*, Thames and Hudson Ltd, London, 1985.

⁶ QUETGLAS, Josep, *Pasado a Limpio II*, Editorial Pre-textos, Paterna, Valencia, 1999, p. 61

⁷ PAZ, Octavio, *La apariencia desnuda, La obra de Marcel Duchamp*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, p. 35

⁸ NAUMANN, Francis N., *Marcel Duchamp the art of making art in the age of mechanical reproduction*, Ludion Press, Amsterdam, 1999, p. 299.

⁹ LEVI-STRAUSS, Claude, *El Pensamiento Salvaje*, Fondo de Cultura Económica, Colombia.1997, (Título Original, *Le Pensé Sauvage*, Librairie Plon, Paris, 1962). p. 38.

¹⁰ FERRANT, Angel, "Mis Objetos", 1954, recogido en CIRLOT, Juan-Eduardo, *El mundo del objeto a la luz del Surrealismo*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1986, p. 58. Una versión extensa de ese mismo texto se encuentra en GUIGON, Emmanuel, *Historia del collage en España*, Museo de Teruel, Teruel, 1995, p. 133. Aunque por lo visto el título que parece más fiable del artículo en cuestión es el de: FERRANT, Angel, "Per les regions de la plastica: les objectes, l'escultura i l'amistat". *La Publicitat*, noviembre 1932.

¹¹ QUETGLAS, Josep, *Escritos colegiales*, Editorial Actar, Barcelona, 1997, p. 121.

¹² VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1972, (Título original, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1966). Y posteriormente llegándose a valorizar el *collage* en arquitectura con el conocido libro: ROWE, Collin, y KOETER, Fred, *Collage City*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981, (Edición original MIT. Cambridge, Massachusetts), p. 138

¹³ BORGES, Jorge Luis, "Pierre Menard, autor del Quijote", *Ficciones*, Alianza Editorial, Madrid, 1998. (Primera edición 1944), p. 50 y 51

¹⁴ SARMIENTO, Jaime, "Re-crear una obra de arquitectura. El papel del hacedor", en *Circo n° 78*, Madrid. 2000, p. 4.

¹⁵ OMA; KOOLHAAS, Rem, MAU, Bruce, *S, M, L, XL*, Ed. Monacelli Press, Nueva York, 1995, p. 252.

¹⁶ Véase la entrada a la voz "copied", *Ibidem*, OMA, p. 252.

¹⁷ Véase los comentarios de Alejandro Zaera en KOOLHAAS, Rem, *Projectes Urbans, Urban Projects (1985-1990)*, Monográfico de Quaderns, Colegio de Arquitectos de Barcelona, Barcelona, 1990, p. 60.

¹⁸ "Solo un loco mordería la mano que le da de comer". Dice Felix de Azúa hablando del papel del intelectual y del bufón en la Ilustración. Véase AZÚA, Felix, *Salidas de Tono*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1996, p. 106.

¹⁹ Op. Cit., GRAAFLAND, Arie; DE HAAN, Jasper, "Conversación con Rem Koolhaas", p.31.

²⁰ En los suelos inclinados de Koolhaas utilizar el concepto de *promenade* al modo de Le Corbusier resulta incierto. Aunque solo sea por el propio desgaste sufrido por el término en cuestión.

-
- ²¹ KRAUSS, Rosalind E., *El Inconsciente Óptico*, Editorial Tecnos, Madrid, 1997. (Título original, *The Optical Unconscious*, MIT Press, 1993), p. 170.
- ²² BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind E., *Formless: A user´s Guide*, Zone Books, Nueva York, 1997, (Título original, *L´Informe: mode d´emploi*, 1996), p. 26.
- ²³ FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Editorial siglo XXI, Madrid, 1999. (Título original, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humans*, Ed. Gallimard, Paris, 1968), p. 39.
- ²⁴ Op. Cit., GRAAFLAND, Arie; DE HAAN, Jasper, "Conversación con Rem Koolhaas", p.40.
- ²⁵ KOOLHAAS, Rem, *Conversations with students*, Rice University School of Architecture, Houston, Texas, 1996, p. 12.
- ²⁶ Op., Cit., KOOLHAAS, Rem, *Projectes Urbans, Urban Projects (1985-1990)*, Extractado de *Tecniques & Architecture n°380*, Octubre Noviembre 1988.
- ²⁷ Op. Cit., ZAERA POLO, Alejandro, "Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas", p. 18.
- ²⁸ MAU, Bruce, "43 puntos para una vida de trabajo óptima", en *Arquitectura* n° 323, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, primer trimestre, 2001, p. 23.
- ²⁹ SCHWARTZ, Ikene, "Reciclar y Renovar", en *VVAA, Revista Fisuras n° 7*, Las texturas de la otra cara, Madrid, 1999, p.15