

CIRCO 03. 1993.

IMAGENES READY-MADE. EL MONTAJE Y LA VISIÓN DE LO MODERNO

Luis Rojo

Entre los diversos capítulos que Elias Canetti dedicó en sus memorias a Berlín, donde reside temporalmente en el año 1928, el titulado *Invitación al vacío* culmina la descripción de la ciudad, de su atmósfera intelectual y artística. El relato de Canetti fluye con facilidad entre anécdotas y reflexiones, construyéndose desde dos escalas distantes y, a la vez, complementarias. La una, próxima a los hechos, los objetos y las personas, entretenida en recordar los fragmentos de una experiencia a la vez seductora y amenazante, fruto de la atmósfera y la vida del Berlín de entreguerras. La otra, lejana, atenta a conclusiones históricas y filosóficas, insistente en la actitud precavida de quien cree necesario comprender y controlar el tumulto que nos rodea.

Así, tanto da un exabrupto de Bertold Brech, una anécdota sobre el excéntrico comportamiento de Georg Grosz o una reflexión sobre el expresionismo artístico y su relación con la vida: todo contribuye por igual a la construcción del texto. Los episodios, fragmentarios y dispersos, se encadenan en una estructura discontinua, extraordinariamente eficaz para el propósito de retratar aquella ciudad en la que se había hecho visible, quizá mas que en ninguna otra de Europa, la ruptura forzada por las Vanguardias y cuyo nuevo espíritu se manifestaba con una constancia abrumadora para Canetti. 'Uno se movía en un caos que, pese a todo, parecía inconmensurable. Diariamente surgía algo nuevo y arremetía contra lo antiguo, que solo tres días antes había sido nuevo. Las cosas flotaban como cadáveres a la deriva en ese caos, al tiempo que la gente se cosificaba.'

La intranquilidad que se filtra en el relato de Canetti es síntoma de la agitación intelectual, artística y política que se vivía durante aquellos años en Alemania y, muy especialmente, en Berlín. Los artistas e intelectuales que Canetti encuentra en su etapa berlinesa habían participado de la voluntad de transformación política presente en la Revolución de Noviembre y del rechazo de las catástrofes de la guerra. Y fué dicha agitación política y social uno de los factores fundamentales para provocar la coincidencia en Berlín, en aquella década, de las actividades mas radicales del Dadaísmo, por un lado, y del Constructivismo Internacional de origen ruso por otro.

En su relato, Canetti evita conscientemente la búsqueda de un principio integrador, capaz de dar una explicación coherente y totalizadora de sus experiencias en la ciudad.

"Pero un relato de ese tipo nunca hubiera captado lo esencial de aquellas experiencias, la amenaza que gravitaba sobre ellas y los rumbos totalmente opuestos hacia los cuales tendían... La verdadera tendencia de las cosas era de naturaleza centrífuga, aspiraban a alejarse unas de otras a la máxima velocidad posible. La realidad no estaba en el centro, donde tenia todo sujeto como con riendas; ya solo había muchas realidades y se hallaban fuera, a gran distancia unas de otras, sin ningún lazo que las vinculara. Quien pretendiera establecer un equilibrio entre ellas era un farsante."

Una vez más texto y experiencia se construyen con estructuras similares, eco el uno de la otra. Y ambos son producto de un entorno cuyo carácter centrífugo y descompuesto, en palabras de Canetti, exigía una modificación de los medios de expresión. ¿Si el equilibrio,

la armonía o la continuidad son una farsa, como han de producirse las imágenes, o los relatos, o la ciudad misma?

En el Berlín que conoció Canetti los círculos intelectuales y artísticos estaban inmersos en la experimentación y puesta en práctica de las estrategias y programas de las vanguardias, en particular el Dadaísmo y el Constructivismo Soviético. La producción plástica, musical, literaria o cinematográfica había sido modificada y alterada por el espíritu revolucionario del Constructivismo así como por la lucidez auto-destructiva de los manifiestos Dada. El proyecto de las vanguardias se había puesto en marcha y, como consecuencia, unos nuevos principios dominaban la producción de la forma: frente a lo estático, las imágenes se ofrecían en movimiento; frente a la composición, se recurría al montaje; frente a la continuidad formal, los objetos se concebían aislados y autónomos, y frente al artista individual, el arte debía ser el producto de la colectividad o de la máquina. ...

En el texto de Canetti se refleja una experiencia de la ciudad radicalmente transformada. Convertida en el escenario visible de las contradicciones de un sistema económico y social en expansión, las imágenes que la ciudad produce obedecen a un nuevo equilibrio entre el orden y el caos.

La ciudad era el único campo de batalla en el que las vanguardias pueden experimentar los nuevos principios con una capacidad de trascendencia objetiva. Participar en la construcción de la ciudad significaba pasar a la acción. El control sobre el planeamiento de la ciudad permitía desencadenar una transformación efectiva de la realidad, superando el idealismo de manifiestos y declaraciones programáticas. De esta manera la planificación urbana y la arquitectura mediaron entre las tendencias encontradas de realismo y utopía que caracterizaba a las vanguardias...

Sin embargo no sólo debemos fijar nuestra atención sobre las nuevas imágenes que la ciudad produce, sino también sobre el cómo se producen las imágenes de la nueva ciudad, de la metrópolis. ¿Con qué mecanismos formales se produce la ciudad moderna, cuyo pulso sobresaltado e inestable describía Canetti, con qué medios se crean sus imágenes?

Los proyectos en vidrio de Mies Van der Rohe dan respuesta a estas preguntas necesarias, erigiéndose en manifestaciones visibles del proceso de verificación de las hipótesis teóricas presentes en los programas de las vanguardias. Estos proyectos de torres de oficinas en vidrio, realizados por Mies en los primeros años de la década, son una primera meditación sobre el empleo de avanzadas tecnologías constructivas, aplicadas a las propuestas formales sugeridas en las imágenes utópicas y en los proyectos de los arquitectos expresionistas. Y, sin embargo, en esta ocasión quisiera centrar la atención, y literalmente, sobre la imagen que nos ofrece Mies, analizando el modo en que está concebido y construido el dibujo. Son imágenes elaboradas y, como tales y al igual que el texto, retratan Berlín de una manera particular, intencionada, encerrando en si mismas una idea específica de cómo describir la ciudad, es decir, de como pensarla y construirla.

La ciudad es montaje. Las torres se solapan con la ciudad histórica sin buscar mas acuerdo que el de una presencia simultánea. Al igual que en los *foto-montajes dadaístas*, Mies no busca en la imagen una unidad formal o material, sino el registro de cada uno de los objetos, asegurando su aislamiento y manteniendo la integridad de cada uno de

ellos en una condición de separación y diferencia. Es una imagen de la ciudad concebida y construida por medio del foto-montaje, siendo esta técnica una de las herramientas básicas y características de las Vanguardias. Y su uso por parte de Mies provoca, y a la vez demuestra, la introducción de dicha técnica en la construcción de la ciudad. A partir de este momento será imposible entender la iconografía urbana sino como producto del montaje, de la superposición, de la acumulación de objetos intrusos.

El foto-montaje es una de las expresiones más radicales de las investigaciones de las Vanguardias en su búsqueda de una nueva experiencia visual de los objetos. La fotografía permitió a los dadaístas la reproducción de imágenes precisas y realistas, incluso icónicas, sin comprometer las estrategias del collage de origen cubista. A través de la yuxtaposición de imágenes fotográficas tomadas de la realidad, los dadaístas hicieron del mundo real el verdadero objeto de atención del arte. Pero se trataba de una realidad modificada, exagerada y alterada por la manipulación de las imágenes. Una realidad infiltrada por la significación, pero sin restos de la mano del artista, de la subjetividad formal o del gesto. A través de una feroz descomposición de las imágenes asociadas a los valores dominantes, Dada intentaba oponerse a los mecanismos afirmativos de la cultura, así como a la noción del artista entendido como el especialista en codificar los valores culturales.

Podríamos establecer, con las imágenes de Mies Van der Rohe presentes, una analogía entre las técnica del foto-montaje y la relación existente entre las Vanguardias y la Historia. Una analogía basada en la certeza de que, lejos de hacerse realidad el deseo tantas veces manifestado por las vanguardias de hacer "*tabula rasa*", prescindir de la Historia y comenzar desde cero, lo que realmente llegó a producirse fue una relación cubista de simultaneidad con el pasado. Al igual que en un foto-montaje, los elementos, las personas, los objetos, los mitos, signos, etc., se solapan y yuxtaponen en una realidad fragmentaria, sin alterarse en su substancia sino en su contexto, manteniendo la heterogeneidad dentro de una estructura que los interrelaciona. Las vanguardias no pudieron evitar esta coexistencia simultánea con el pasado, aflorando esta circunstancia de forma manifiestamente visible en las ciudades, donde la Historia estaba presente como realidad construida. La ciudad y su historia fueron el fondo sobre el que se levantó la imagen del orden moderno, y los montajes de Mies son manifiestos que dan forma visible a este hecho.

La introducción de los mecanismos del montaje en la construcción de la ciudad contribuyó a provocar la ruptura de la continuidad formal característica de la ciudad histórica. A través del montaje las estrategias formales y políticas de la vanguardia se trasladan a la construcción de la ciudad, actuando como reactivos, como "*despertadores de la conciencia*" y, en definitiva, como rupturas de un sistema estable. La relación del sujeto con el objeto, con la arquitectura y con la ciudad, se ha transformado: el objeto no queda comprendido dentro de unas estructuras de interpretación que permitan articular una explicación de lo visible, en este caso la realidad física de lo urbano. La experiencia de la ciudad deja de ser una vivencia coherente y continua, y se ofrece como una acumulación de estímulos a la espera de una estructura de orden que le dé sentido.

En este contexto, las imágenes de Mies Van der Rohe son emblemáticas. Estos foto-montajes muestran abiertamente la tensión que se produce entre la ciudad y la nueva arquitectura. Tensión que, al igual que ocurre en el texto de Canetti, se concentra en los espacios vacíos

entre episodios, en las discontinuidades de la experiencia. El proceso de montaje se manifiesta en la ciudad moderna en la forma de espacios intersticiales, de fisuras en la imagen.

La única relación entre las masas vítreas de las torres y la ciudad es la de compartir la superficie del dibujo, la de ofrecerse simultáneamente. Mies renuncia al uso de la composición, la escala o el lenguaje, recursos usados tradicionalmente por la arquitectura para unificar y relacionar episodios en la ciudad. Los vacíos que median entre los elementos y que aseguran su integridad, provocan también su aislamiento. Perdida la unidad formal y material la experiencia urbana debe enfrentarse a los vacíos, a los cuales se confía, paradójicamente, la relación entre los elementos.

La virtualidad física de las torres sólo viene a reforzar el nuevo modo de construir la ciudad, producto de la manipulación de imágenes autónomas. Esta arquitectura de vidrio se reduce a la pura expresión de sus componentes: la forma coincide con ellos, dado que el cristal es transparencia y simplificación estructural. La complejidad se confía, sin embargo, al reflejo de su entorno: sobre la superficie imprecisa de la torre se reproduce, como un collage, una visión de la ciudad formada por imágenes y reflejos.

En la construcción física del dibujo/montaje Mies nos muestra, implícito, el mecanismo para construir la ciudad: el dibujo representa no solo el proyecto sino también el proceso, no solo la forma sino también el pensamiento. Convertidas las técnicas de representación en técnicas de investigación, la iconografía de la ciudad moderna es fruto de la atención a los problemas de la visión y su búsqueda para liberarse de la experiencia tradicional del objeto.

Por otro lado, la imagen de la torre es el producto de las circunstancias, de lo que sucede en su entorno en cada instante, del caos urbano. Inestable, temporal, contingente, virtual, son adjetivos de nuevo cuño en la experiencia arquitectónica.

Vaciadas de contenido, reducidas en su interior a la estructura y los sistemas mecánicos, la arquitectura se concentra, tanto en los aspectos técnicos como en los formales, en la construcción de las fachadas, concebidas como superficies envolventes y manipuladas con técnicas y recursos plásticos característicos de las vanguardias. Desentendidas del orden interno, las superficies cóncavas y convexas de las torres reflejan, deforman y montan las imágenes de la ciudad en un proceso de permanente transformación. En definitiva, luz y movimiento frente a masa y figura.

La torre de Mies en la Friedrichstrasse actúa en la ciudad como aquel paradigmático *Modulador de luz y espacio* de Moholy-Nagy. Este objeto/mecanismo, formado por un conjunto de elementos metálicos móviles que giran en torno a diversos ejes e iluminado con un haz de luz, proyecta sobre objetos y superficies de su entorno reflejos e imágenes en movimiento. La proyección de la luz en movimiento sobre las superficies produce una imagen virtual pero capaz de alterar aquellos objetos de su entorno que tienen una forma estable. "La distorsión -en palabras de Tafuri- es una forma de diálogo, una técnica de la vanguardia".

Las torres de vidrio se introducen en Berlín como objetos intrusos, contribuyendo a la construcción de la ciudad al re-componer una imagen de lo moderno valiéndose de sus fragmentos. Ante la tarea asignada de renovar la ciudad histórica, la arquitectura

responde ofreciendo una imagen virtual, devolviendo a la ciudad su imagen transformada.

"Ya solo había muchas realidades y se hallaban fuera, a gran distancia unas de otras, sin ningún lazo que las vinculara. Quien pretendiera establecer un equilibrio entre ellas era un farsante".

Fragmentos del artículo "Imágenes Ready-Made", publicado en la *REVISTA DE OCCIDENTE*, Junio de 1993.

Los textos de Elías Canetti pertenecen al segundo tomo de sus memorias, *La antorcha al oído*, capítulo IV: "El Torbellino de los nombres". Carl Hanser Verlag, Munich, 1980.