

Recorta y pega: Los primeros usos del collage y fotomontaje en la representación de la arquitectura moderna

Cut and paste: The first uses of collage and photomontage in the representation of modern architecture

Resumen

Autor:
Fernando Linares Garcia
flinares@arq.uva.es

Departamento de
Urbanismo y
Representación de la
Arquitectura.
Universidad de
Valladolid

España

Recibido: 5 Dic 2017
Aceptado: 1 May 2018

Las técnicas gráficas del *collage* y el fotomontaje, nacidas en el seno de las vanguardias artísticas de los años veinte del pasado siglo, principalmente en el cubismo, se extendieron e impregnaron todas las artes, incluyendo la arquitectura; técnicas de una aparente sencillez operativa basadas en el recorte y pegado de elementos o retales de materiales heterogéneos que se re-combinaban atendiendo a nuevos principios y significados plásticos, llegando a adquirir una alta potencialidad de diseño y conceptualización. Destacaron en su utilización algunos de los más importantes representantes del constructivismo ruso, la Bauhaus y del Movimiento Moderno, como los maestros Frank Lloyd Wright, Le Corbusier y Mies van der Rohe.

Palabras clave: Cubismo, Fotomontaje, Movimiento Moderno, Vanguardias

Abstract:

The graphic techniques of collage and photomontage, born within avant-garde art of the 1920s, mainly in Cubism, spread through and permeated all other arts, including architecture. Based on cutting and pasting elements or remnants of diverse materials in new combinations to express novel artistic principles and meanings, these apparently simple techniques offered strong potential for design and conceptualisation. They were widely used by some of the most important figures in Russian Constructivism, the Bauhaus and the Modern Movement, such as Frank Lloyd Wright, Le Corbusier and Mies van der Rohe.

Keywords: Avant-garde, Collage, Cubism, Modern Movement, Photomontage

1. Introducción

El *collage* es una técnica de composición artística a partir de la unión de imágenes, fragmentos materiales u objetos de procedencias diversas¹. Su génesis más conceptual se remonta a 1905, aunque ya se encuentran huellas en las artes populares y la fotografía tiempo antes a que lo utilizaran los cubistas. En esa fecha el historiador Aby Warburg propuso un método de investigación heurística, el *Bilderatlas Mnemosyne*, basado en la memoria y sus imágenes, una especie de álbum aplicado a su extensa colección de fotos —aunque no lo desarrolló hasta 1924—.

Warburg, recurriendo a técnicas básicas de montaje, seleccionaba y colocaba sus imágenes sobre láminas con un fondo negro para fotografiarlas de nuevo, lo que permitía reubicarlas por asociaciones e introducir otras en cualquier momento; facilitando así nuevas lecturas y significados icónicos: “un procedimiento abierto de exploración y presentación de sistemas de relaciones no evidentes” (Tartás y Guridi, 2013, p.230). Solo faltaba dotar a estos trabajos de un nexo estético efectivo entre imágenes, haciendo una propuesta plástica de la idea en sí misma; ese fue el camino que encontraron los cubistas al buscar la belleza en la propia composición del montaje y que seguirían el resto de vanguardias. Su sistema influyó en toda la cultura visual del siglo XX (Figura 1).

En 1912, el pintor George Braque compró en una tienda de Avignon un rollo de papel estampado que imitaba la textura de la madera y realizó una serie de *papiers-collés*, recortando y pegando partes de este material sobre cartones y dibujando encima trazos a carboncillo. Braque regaló el resto del rollo sobrante a Picasso, siempre dispuesto a llevar al límite cualquier procedimiento, quien, rápidamente, pegó unos fragmentos del papel sobre un lienzo y extendió óleo sobre ellos, dotando al papel, como producto industrial, de la misma naturaleza pictórica de la obra y “asesinando” así, conceptualmente, a la pintura². Posteriormente lo experimentaría también Juan Gris. A partir de este momento, los artistas fueron añadiendo a sus cuadros, normalmente a temas de naturalezas muertas, otros materiales desechables no pictóricos:

tejidos, cartones, envoltorios, arenas, hojas de periódicos con textos y toda clase de residuos, abriendo el mundo de la imagen a otros campos y elevando a categoría artística lo que comenzó como un simple pasatiempo.



Figura 1. Aby M. Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1924-1929; Panel 47, 1929.

Fuente:

<http://www.mediartnet.org/works/mnemosyne/images>.

2. Las vanguardias y el espíritu del *collage*: de la planeidad del cuadro a la especialidad del objeto

Las vanguardias artísticas de los años veinte empezaron a utilizar estos económicos materiales sobre el plano del lienzo combinándolos y fragmentándolos para construir superficies heterogéneas e informes, trabajándolos de formas nuevas: con las manos, espátulas y paletas; embadurnándolos, cosiéndolos, rasgándolos, pegándolos, manchándolos o pintando con ellos, en procesos abiertos que nunca se terminaban, simplemente se abandonaban. Los gestos de la pintura cambiaron tanto como sus materiales y soportes porque el tema había pasado a ser la propia obra: “Muchos

¹ Se debe diferenciar la técnica del *collage*, que incorpora objetos físicos al cuadro, del *assemblage*, más próxima al bajo relieve, que los añade de forma tridimensional.

² Aunque, según parece, Picasso ya había utilizado en 1911 un pedazo de tejido de mimbre de una silla, simulado

fotográficamente sobre hule y sujeto de forma compleja a los objetos pintados en la obra *Bodegón con asiento de rejilla* (Scharf, 1994, p. 292).

artistas quedan fascinados por lo que llaman textura, el tacto de una sustancia, su suavidad o rugosidad, su transparencia o densidad” (Gombrich, 1997, p.606).



Figura 2. Iz.: Picasso, *Botella de Suze*, 1912; collage (65,4 x 50,1 cm); Kemper Art Museum, Universidad de Washington, San Luis, EE.UU. Dcha.: George Braque, *Garrafa de cristal y periódico*, 1914; collage (62,5 x 28,5 cm); colección particular.

Fuente: Iz.: (<http://www.kemperartmuseum.wustl.edu/collection/explore/artwork/1105>). Dcha.: (VV.AA., 1982, p.154).

Para Picasso, los elementos de la realidad debían ser utilizados de una forma nueva, estar completamente “transformados”, sin la menor huella de su significado³ convencional para ganar en eficacia: “yo no busco, encuentro”, decía⁴. Rápidamente, el éxito de la nueva técnica del collage hizo que se extendiera a otros “-ismos” y otras artes, determinando complejos procesos heteróclitos de creación y composición, no sujetos a reglas comunes, a partir de su evidente simplicidad de ejecución: cortar y encolar (Figura 2).

El collage evolucionó así en el seno del cubismo y juntos colaboraron para cambiar las reglas, desmontando la visión perspectiva del arte para emanciparlo, suplantando la propia representación por lo representado. En este nuevo juego de significados, la lectura de los títulos de las obras condicionaba en gran medida el sentido de la mirada del espectador⁵. Surgió el concepto de “fragmento” que obligaba a replantearse de nuevo los principios básicos de la composición. Lo verdaderamente importante pasaba a ser ahora la “configuración”, es decir, la reconstrucción de estos retales.

³ “¿De qué serviría, dijo Picasso en una crítica a un collage futurista, un bigote auténtico, utilizado como lo que es, es decir, como un bigote, en un collage? Ahora bien, si se utilizase para representar, por ejemplo, un ojo, su eficacia resultaría más fácil de comprender” (Scharf, 1994, p. 296).

⁴ En aquel momento, “lo que importaba en arte era hallar soluciones a lo que se llamaba problemas de la forma”, apunta Gombrich (1950, p. 578).

⁵ “Puede establecerse que en toda obra confluyen dos experiencias, la entera y estrictamente visual, y la del

El “fotomontaje” es un subtipo de collage manipulativo donde los retales añadidos –fotográficos o no– se superponen sobre un fondo predominantemente perspectivo de naturaleza fotográfica, contribuyendo con credulidad a su composición o ambientación, y con un carácter más ilustrativo que pictórico; siendo su uso tan antiguo como la propia fotografía⁶. El montaje fue el mecanismo articulador que estableció la relación entre las diversas imágenes. El cineasta Sergei Eisenstein lo definió como “una ruptura en la continuidad del discurso narrativo clásico” (Tartás y Guridi, 2013, p.228) al introducir concordancias imposibles, nuevos significados que nacían del conflicto dialéctico de la yuxtaposición de las imágenes. El primer fragmento de fotografía superpuesto sobre una pintura lo realizó el futurista Carlo Carrà en 1915; se trataría más de un acto de sumisión a los cubistas que una proyección creativa. Rotas las formas de lo real, rotos los procedimientos, pintores, fotógrafos y, posteriormente, también los arquitectos buscaron nuevas posibilidades y combinaciones plásticas, a veces a caballo entre dos artes. Como ejemplo, entre la pintura y la escultura se muestra el collage en relieve *Construcción* (1929) de César Domela, miembro de *De Stijl*, que solía incorporar piezas de plexiglás y metal a sus composiciones neoplásticas.

Principalmente, los dadaístas apreciaron la eficacia del recurso para reproducir imágenes irracionales –como antiarte–, sobre todo del fotomontaje, pudiendo dar a lo absurdo apariencia de verdad y a lo verdadero apariencia de absurdo; atacando al realismo convencional con la realidad misma del objeto⁷. Marcel Duchamp, que renegaba de la necesidad de la técnica para expresar el arte, encajó perfectamente con estos postulados inventando el *ready-made*: crear arte simplemente eligiendo objetos ya fabricados, descontextualizándolos y ensamblándolos con otros; proyectando un nuevo significado para ese insólito objeto reconfigurado. Así, el collage trascendía la realidad bidimensional hacia la espacial: la escultura y la arquitectura.

En su drama *Dio dada* (1920), Johannes Baader trabajó ya el collage de una forma espacial, fragmentando la realidad en una estructura desinhibida y caótica realizada mediante retales cosidos; un encadenamiento de *objets trouvés* sin ninguna intención estética. Kurt Schwitters no se conformó tampoco con realizarlo a una escala reducida y solo con imágenes, pensaba que debía construirse a escala real y lo llevó hasta sus últimas consecuencias en su proyecto *Merzbau*, entre 1930 y 1932, desarrollándolo en su propio hogar de Hannover, a

conocimiento más o menos intelectual que toda obra puede llegar a tener” (Barbero, 2002, p. 362). El propio título de la obra forma parte de ese conocimiento.

⁶ El fotógrafo inglés Henry Peach Robinson (1830-1901) es considerado el primero en haber realizado la técnica del fotomontaje, poco después de comenzar su carrera, en 1857.

⁷ “Sin duda, la historia de los collages no es la del realismo pero la historia del realismo no podrá escribirse mañana sin los collages” (Aragón, 2001, p. 124).



Figura 3. Iz. sup.: Marcel Duchamp, primer "Ready-Made", 1913. Objeto ensamblado en el estudio del artista. Iz. inf.: Johannes Baader, *drama Dio dada: grandeza y ocaso de Alemania*. Maqueta-collage expuesta en la feria dada de Berlín en 1920. Dcha. sup.: Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1930-1932. Collage espacial-arquitectónico. Dcha. inf.: Fotograma del film *El gabinete del Doctor Caligari* de R. Wiene, 1919.

Fuente: Iz. sup.: (<http://www.lewebpedagogique.com/penhouet>). Iz. inf.: (Molina, 2016, p. 56). Dcha. sup.: (Molina, 2016, p. 50). Dcha. inf.: (<http://artisticmetropol.es/web/el-gabinete-del-doctor-caligari-1920/>).

partir de una dinámica mixta entre escultura y arquitectura. Por toda la casa estableció un *collage*-espacial vivo, en expansión constante, donde cada inclusión de elementos requería la reorganización de los demás, destacando una columna de yeso recubierta de objetos reciclados y recortes personales cargados de significados metafóricos; la apariencia espacial recordaba a los oprimentes decorados del film *El gabinete del Doctor Caligari* de R. Wiene (1919) (Figura 3).

Max Ernst, experimentador infatigable, valoró positivamente la reducción del tiempo del proceso de ejecución, hasta el punto de poder liberar la representación de las facultades conscientes y así se ganó al *collage* para la causa surrealista; veía en su aplicación a la fotografía de publicidad "una sucesión alucinante de imágenes contradictorias" (Scharf, 1994, p.303) en espera de sublimarse con el añadido de una línea, un paisaje o un toque de color. Sus montajes, junto con los de John Heartfield, "sin necesidad de recortar y pegar" (Ades, 1976, p.111), estaban dotados de una alta expresividad y cohesión, de una existencia casi independiente.

Los surrealistas se abstuvieron de establecer distinciones categóricas entre la imagen fotografiada, pintada o ensamblada; todas eran manifestaciones gráficas válidas de lo "surreal". Lo importante consistía en perturbar o distorsionar la realidad de una manera fantástica que resultara verosímil dentro de una clara continuidad espacial. Con el montaje, lo maravilloso y lo imposible adquirían visos de realidad. A destacar, el rayograma de E.L.T. Mesens, *La luz desconcertante* (1926), donde un ojo gigantesco se cernía sobre una ciudad, como un misterioso rayo de luz hacia un cielo oscuro; o el montaje fotográfico de René Magritte, *La ópera de París* (1929), donde el edificio de Garnier se muestra satíricamente sobre un campo con vacas.

Sobresalieron también como reconocidos *bricoleur*: Raoul Hausmann, Man Ray, Hans Arp, George Grosz, Japer Johns y Robert Rauschenberg. Con todo este trasiego y para excitar aún más la imaginación, se crean nuevas técnicas cercanas al *collage* de resultados improvisados o casi fortuitos, relacionadas principalmente con el surrealismo⁸.

La arquitectura también quiso ser moderna y se sumó al rupturismo de las vanguardias, participando de estos

⁸Técnicas como la "decalcomanía sin objeto" o aplastamiento de papel sobre un plano contra color semilíquido; el *frottage* o

frotado de la tela (incluso por desgarros); el *grattage* o raspado por relieve; el *fumage*, manchado tonal con el humo de una

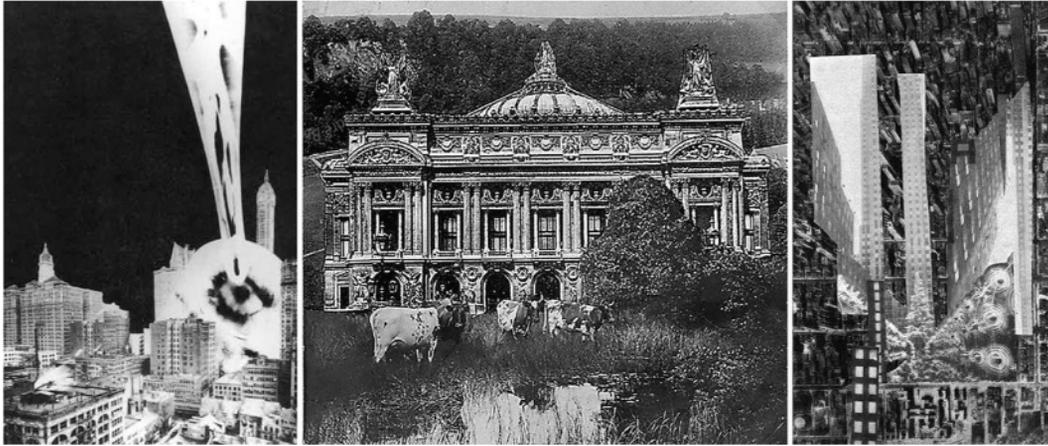


Figura 4. Iz.: Edouard L.T. Mesens, *La luz desconcertante*, 1926; collage. Centro: René Magritte, *La ópera de París*, 1929; fotomontaje. Dcha.: Hannah Höch, *New York*, 1922; fotomontaje.

Fuente: Iz.: (Ades, 1976, p.119). Centro: (Ades, 1976, p.136). Dcha.: (Cohen, 2001, p. 77).

nuevos procesos plásticos que rompían con las técnicas tradicionales del pasado; si bien es cierto que el empleo del *collage* en arquitectura ha existido desde siempre, aunque no de manera consciente; basta contemplar la mayoría de fachadas históricas de nuestras ciudades. ¿Qué es la Mezquita de Córdoba en sí misma más que un *collage* de estilos y elementos conformados en el tiempo? —lo que se podría matizar como “*sampler*”—. “La vieja materia de obras existentes siempre fue empleada como la sustancia más económica y disponible para comenzar nuevas fábricas”, como indica Maderuelo (2014, p.178). En realidad, “el pensamiento de la arquitectura es fragmentario y la ilusión de unidad a menudo se ha logrado por mecanismos artificiales y forzados” (Molina, 2016, p.137).

En los años veinte el rascacielos se había convertido en el símbolo del progreso occidental; era la nueva catedral moderna y no pasó desapercibido para la mayoría de tendencias artísticas; como para la dadaísta Hannah Höch, que en *New York* (1922) trató el tema metropolitano generando una perspectiva *skyline* con recortes de edificios sobre el fondo fotográfico aéreo de Manhattan (Figura 4).

3. Los constructivistas y el fotomontaje en la arquitectura

El enfoque en el *collage* arquitectónico fue muy diferente al cubista, donde el “injerto” real se introducía dentro del plano pictórico de ficción. Sin embargo, en el campo de la arquitectura, el fragmento se adaptaba al modo

icónico-perspectivo, ajustándose al encuadre y al punto de fuga con la intención de mimetizarse con la foto y formar parte de ella. Su identidad era ambigua pues, pese a ello, el *collage* se detectaba y el edificio añadido resaltaba del fondo por su distinta naturaleza.

El *collage* aparentaba falta de sinceridad, algo semejante a una contaminación artística: “el *collage* parecía representar una corrupción de los principios morales, una adulteración” (Rowe, 1981, p.136). Aun así, el fotomontaje encajaba perfectamente en el programa de los constructivistas rusos. Al ser producto de una máquina —la cámara—, era fácilmente comprensible y ejecutable por todo el mundo, no sólo por las élites burguesas, y no seguía la deriva de ningún estilo artístico. Además, su impersonalidad lo hacía muy adecuado para la ilustración de libros y revistas, la propaganda política —carteles— y la decoración de murales expositivos.

Posiblemente fuera el entusiasmo dadaísta del arquitecto soviético El Lissitzky lo que exportó el fotomontaje a Moscú y, por influencia, a la Bauhaus de Weimar, donde destacaron los trabajos experimentales dirigidos por Moholy-Nagy y las ingeniosas manipulaciones de Herbert Bayer. Aleksandr Ródchenko fue uno de los primeros en utilizarlo en la ilustración de poemas. Lissitzky investigó la forma ideal e hizo de puente entre el funcionalismo y la abstracción. Creó gigantescos murales en esta técnica para los pabellones soviéticos de las exposiciones internacionales y, junto con el matrimonio G. Klutis y V. Kulágina, realizó los primeros montajes propagandísticos para el gobierno de la U.R.S.S. En la crónica del proyecto para la *Tribuna de Lenin* de 1920, Lissitzky extrajo el contorno de la figura del orador de una publicación de la época y lo pegó a la composición, inclinando el cuerpo para enfatizar el gesto; fue uno de los primeros añadidos de un recorte

vela; el *flotage*, hacer flotar el óleo de la pintura sobre agua para luego impresionarlo; el *dripping* o goteo; o el juego del “cadáver exquisito”.



Figura 5. Sup. iz.: El Lissitzky, fotomontaje para la *Tribuna de Lenin*, 1920. Inf. iz.: Fotografía de época con la figura de Lenin en la plaza Sverdlov de Moscú. Sup. dcha.: Ivan Leonidov, montaje para el concurso del Palacio de los Soviets, 1930; cartulinas sobre fondo negro. Inf. dcha.: Cornelis van Eesteren, con color de Theo van Doesburg, fotomontaje del centro comercial Winkelgalerij, La Haya, 1924; témpera sobre fotofosfato.
Fuente: Sup. Iz. (Ades, 1976, p.71). Inf. iz.: (<http://www.arthistoryunstuffed.com/end-russian-avant-garde/>). Sup. Dcha.: (Mácel, 2007, p.28). Inf. dcha.: (Bock, 1986, p. 199).

fotográfico sobre un plano de arquitectura para establecer la referencia de escala; además de la carga simbólica que ya llevaba implícita.

Con sentido similar —de ambientación— usó también la imagen de un dirigible Ivan Leonidov en el montaje para el concurso del Palacio de los Soviets (1922), y los neoplásticos Theo van Doesburg y Cornelis van Eesteren al introducir la figura del caminante en el montaje de la Winkelgalerij de La Haya (1924), acentuando con su tono gris los planos de color de la arquitectura (Figura 5).

Lissitzky destacó, sobre todo, por el descriptivo fotomontaje del “rascacielos horizontal” *Walkenbügel*⁹ (1925), ubicado en la plaza Nikitsky de Moscú; una composición realista de un edificio futurista, recortado de un dibujo e insertado sobre un entorno del siglo XIX, donde pretendía generar la mayor suspensión del edificio respecto del suelo; una arquitectura casi ingrávida. Adueniéndose del montaje y con un control perfecto de la perspectiva a través del punto de vista peatonal, resolvió “virtualmente” los problemas tecnológicos de la realidad constructiva, haciendo su utopía tan verosímil como una postal. Abrió así el camino

a la especulación estética, por el que muchos discurrirían (Lissitzky-Kuppers, 1968).

El ruso Kazimir Malevich también utilizó el *collage* en su *Proyecto para un rascacielos en Nueva York* (1926) inspirado por las torres de Manhattan; una propuesta imaginaria de un *skyscraper* suprematista, donde colocó con cierta ironía entre los edificios más altos del mundo por aquellas fechas uno de sus *architectonen*—formas de arquitectura pura no utilitaria— en posición vertical, aunque por momentos parece flotar inclinado por efecto de la incorrecta perspectiva; superando en altura y modernidad incluso al *Equitable Building*—a su derecha—, el más vertical hasta esa fecha¹⁰. Aunque la ejecución dista en perfección de la del *Walkenbügel*, sin embargo, su propuesta gana en dinamismo, precisamente, por su falta de concreción¹¹ (Figura 6). Por su parte, Gustav Klutis basó sus fotomontajes en un esquema abstracto de gran dinamismo que arranca de su propia pintura, sumada a la influencia de Lissitzky y Malevich, como se mostraba en *Ciudad dinámica* (1919-1921), donde los edificios se añadían a los planos y volúmenes de la composición.

⁹ Podría traducirse como “los estribos del cielo”.

¹⁰ En el montaje de Grosz y Heartfield *Dada-merika* (1919) y en el de Ródchenko *About this* (1930) también aparece el *Equitable Building*.

¹¹ Este proyecto recuerda la propuesta de Z. Hadid para el concurso *The Peak en Honk Kong* (1983) o el montaje en vista aérea de *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Script* de Koolhaas y Zenghelis (1972).

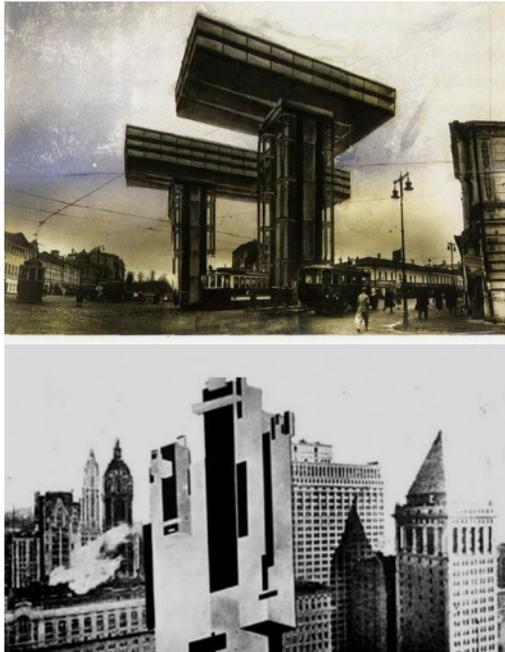


Figura 6. Sup.: El Lissitzky, fotomontaje para el *Wolkenbügel*, Moscú, 1925. Inf.: Kazimir Malevich, collage para el *Proyecto para un rascacielos suprematista en Nueva York*, 1926.

Fuente: Sup.: (Ades, 1976, p. 105). Inf.: (Cohen et al., 1994, p.109).

Conviene resaltar dos usos del *collage* más conceptuales en cuanto a diseño y composición. En 1926, Liubov Popova diseñó a partir de un fotomontaje la escenografía de *La tierra agitada*. La propia obra teatral se dejó arrastrar del concepto de *collage* resultando una exhibición híbrida proveniente de múltiples artes al incorporar a la escenificación final diversos elementos provenientes de campos artísticos tan heterogéneos como las proyecciones, cuadros, carteles, diapositivas, luces, etc., y donde la estructura de madera realmente sí se construyó, incorporando el resto de objetos del mundo real. Poco después, en 1928, los arquitectos polacos Bohdan Lachert y Joseph Szanajca utilizaron el *collage* por primera vez en la composición de los paneles técnicos de una vivienda en Varsovia, donde combinaron en dicha presentación las plantas junto con vistas fotográficas de la casa en construcción (Figura 7).

4. Las utopías híbridas en perspectiva

Las imágenes ya se manipulaban sin impunidad, incluso servían de instrumento de conjetura o reflexión crítica. Se podía soñar recortando. Molina define bien esta circunstancia al comentar: “Las utopías nacidas en el siglo XX, no sabemos ya si eran tales gracias al montaje de imágenes o a la imaginación combinatoria del mundo” (2014, p.39). Dichas ilusiones, a veces casi babélicas,

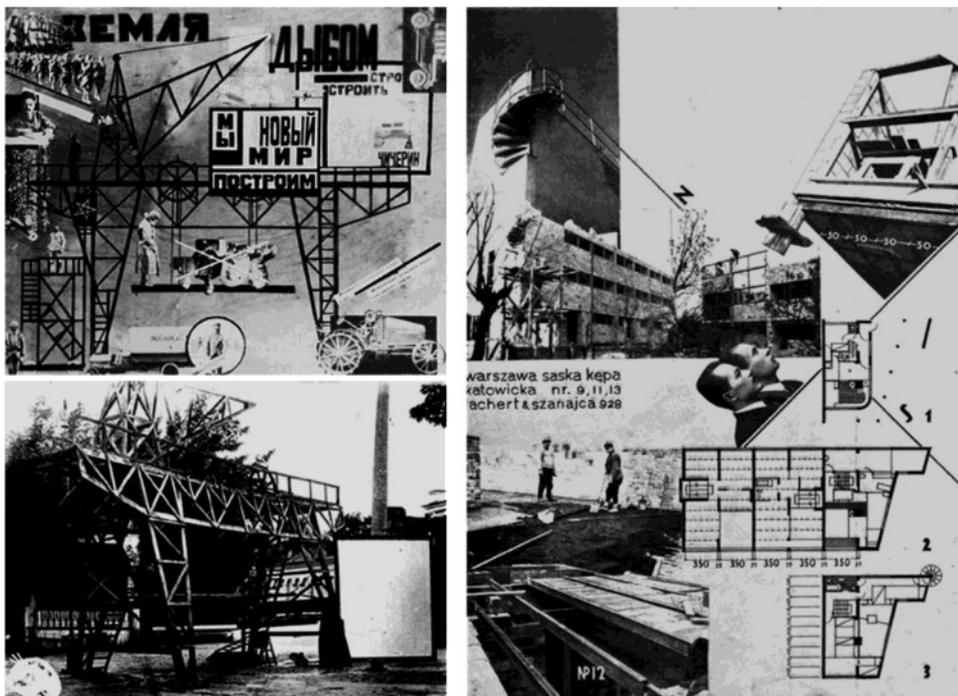


Figura 7. Sup. iz.: Liubov Popova, diseño del escenario para *La tierra en agitación*, 1923; fotomontaje. Inf. iz.: Construcción de la escenografía de Popova. Dcha.: Bohdan Lachert y Joseph Szanajca, *Diseño y construcción de una vivienda*, Varsovia, 1928; fotomontaje.

Fuente: Sup. iz.: (Lodder, 1983, p.177). Inf. iz.: (C. A. Reina Sofía, 1992, nº 104). Dcha.: (Ades, 1976, p.105).

adquirieron con el *collage* un grado de sugerencia poética que nunca antes se había logrado en arquitectura, adquiriendo cuerpo real de propuesta.

El fotomontaje *Metrópolis* (1923) de Paul Citröen, artista proveniente de la Bauhaus, era lo opuesto a la racionalidad *corbusierana* dominante del momento, pues mostraba una expresión caótica y densa de una mega-city, una jungla indeterminada tan moderna como las actuales Tokio o Nueva York. Citröen proyectó una vertiginosa imagen futurista compuesta de múltiples perspectivas aéreas tan sugestiva que influyó, a juzgar por sus decorados, en el film homónimo de Fritz Lang de 1927. Posteriormente, en *Bratenfeld* (1928) realizó una sátira crítica por yuxtaposición entre la convivencia de lo rural –grabado–, que simbolizaba el pasado, y lo urbano –fotografía–, los edificios del fondo que representan el futuro (Figura 8).

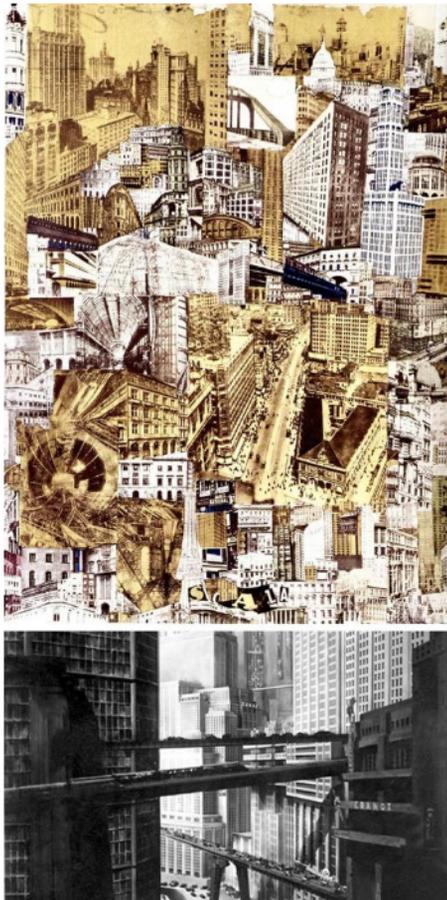


Figura 8. Sup.: Paul Citröen, *Metrópolis*, 1923; fotomontaje. Inf.: Fritz Lang, Film *Metrópolis*, 1926.

Fuente: Sup.: (Ades, 1976, p.98). Inf.: (<https://www.theguardian.com/books/booksblog/2009/jun/05/sigma-science-fiction-us-security>).

En esta línea utópica se encontraba el montaje de Kazimierz Podsadecki, *Ciudad moderna, crisol de vida* (1928); o, de forma más confusa, P.M. Bardi con su *Panel de horrores* (1931), que ironizaba sobre la retrógrada política constructiva de la Italia de aquel tiempo. Camino similar siguieron Eugeni Rusanov y el español Pere Catalá i Pic, quien imaginó en los años treinta una urbe goticista de oscuros espacios oníricos dignos del mismo Piranesi (Figura 9).

También los arquitectos más sólidos de la modernidad recurrieron a distintas formas de *collage* para generar nuevas estrategias de composición, diseño, construcción y, cómo no, representación. No sólo lo utilizaron físicamente, como simple superposición de elementos o materiales, sino que desarrollaron un *collage* conceptual, es decir, por “superposición, maclado y ensamblado de ideas y conceptos fragmentados que se tomaron de otros lugares o de otras épocas, llegando incluso a distinguirse géneros, como *collage amateur* o *collage intelectual*” (Maderuelo, 2014, p.11). De este modo se descubrió, con su uso, la potente capacidad que tenía la arquitectura para comportarse y contemplarse como imagen. Esa actitud más espacial –Baader, Schwitters–, aún inmersa en cierto grado de indeterminación, fue seguida por muchos constructivistas y suprematistas, como Vladimir Tatlin o Ivan Leonidov,.

5. El Movimiento Moderno y la difusión del foto-collage

El *collage* estuvo presente también en el Movimiento Moderno por diferentes motivos y de él participaron, en mayor o menor medida, todos los grandes maestros. Le Corbusier, por ejemplo, lo practicó con gran destreza preferentemente en su obra pictórica¹², aunque su arquitectura estaba repleta de elementos que partían de un proceso espacial equivalente: el pabellón Nestlé en la Exposición de 1928, la azotea de la Casa Beistegui (1931) y, posteriormente, las cubiertas de la Villa Savoye y la Unité de Marsella –rozando el surrealismo– son claros ejemplos. Sus primeros intentos pictóricos en los años veinte fueron de gran sencillez, con alguna inclusión de recortes de papel siguiendo los temas y maneras cubistas¹³; poco a poco los fue impregnando de pintura y consiguiendo sugerentes efectos de inestabilidad y colorismo, pero sin llegar a atreverse, igual que Picasso, a traspasar la barrera entre figuración y abstracción.

Mies van der Rohe, por su parte, se inició en el *collage* en los años veinte por influencia de las vanguardias en la Bauhaus y siguió la línea del fotomontaje en perspectiva, sirviéndole de *marketing* para sus proyectos. Realizó

sus retales de textos –periódicos– en las composiciones de sus *collages* y tendía a “camuflar” su contenido girándolos o volcándolos; su intención era puramente plástica.

¹² Especialmente en los años cincuenta.

¹³ Al contrario que Picasso al que le gustaba lanzar mensajes subliminales en sus obras, Le Corbusier no facilitaba la lectura de



Figura 9. Sup. iz.: Kazimierz Podsadecki, *Ciudad moderna, crisol de vida*, 1928; fotomontaje. Sup. dcha.: Eugeni Rusanov, 1928; fotomontaje. Inf. iz. Pietro.M. Bardi, *Panel de horrores*, 1931; fotomontaje. Inf. dcha.: Pere Catalá i Pic, 1934; fotomontaje publicitario.

Fuente: Sup. iz.: (Ades, 1976, p.101). Sup. dcha.: (Molina, 2016, p. 36). Inf. iz.: (Ades, 1976, p.102). Inf. dcha.: (Molina, 2014, p. 39).

composiciones a gran tamaño combinando fotografías con apuntes delineados al carboncillo; incluso superponiendo fotos de las maquetas de sus rascacielos. Esta técnica le sirvió de ensayo de los nuevos materiales y sus efectos visuales sobre sus proyectos teóricos, agudizando la experiencia del espectador y haciéndola más intensa, casi real. Mies prestaba una especial atención a la percepción del vidrio en las fachadas, a la representación de la transparencia ilusoria.

Destacaron en esta línea los fotomontajes que realizó para el concurso berlinés de la Friedrichstrasse (1921), su primera oportunidad de diseñar algo importante en el corazón de una ciudad y que mostraban su predilección por la concepción de un rascacielos de cristal exhibiendo su estructura al exterior; una forma prismática que parecía surgir de una erupción geológica; una arquitectura de “piel y huesos”, en sus palabras, inimaginable por aquel momento.

Mies realizó tres montajes; dos de ellos, versiones diferentes sobre un mismo punto de vista, jugando con los trazos lineales del carbón, las manchas abstractas de las sombras proyectadas y las imágenes oscuras y opresivas de la ciudad para forzar la expresividad visual de la cónica, colocando las paredes de cristal ligeramente anguladas unas respecto a otras para evitar la monotonía de las superficies de vidrio; obtuvo así un efecto cristalino tremendamente seductor en reflejos, luces y sombras, que parecía influenciado del rayonismo de Mijaíl Lariónov; el rascacielos recuerda también las prismáticas

catedrales góticas de Lyonel Feininger elevándose sobre la ciudad (Figura 10). La serie también contó con un dibujo a carboncillo de factura expresionista que fue el finalmente presentado, de un claroscuro casi dramático, donde la fachada se sumía en un efecto semitransparente –se intuyen los forjados– y unas reflexiones lumínicas que demostraban su gran técnica; transparencia influida por las visiones de los nuevos rascacielos de Manhattan, entonces en obras.



Figura 10. Iz.: Lyonel Feininger. Apunte a carboncillo de la *marienkirche* de Halle, 1929. Dcha.: Mies van der Rohe, proyecto de rascacielos para la Friedrichstrasse, 1921; fotomontaje.

Fuente: Iz.: (Fontán y Capa, 2017, p. 270). Dcha.: (Cohen, 2001, p. 80).

Su “nuevo estilo” de presentación junto con la rotundidad del proyecto hicieron que resaltara sobre las 145 propuestas del concurso, de cortes goticistas y clasicistas, aunque no ganó, pues el concurso resultó ser un fiasco publicitario. En 1922 recurrió de nuevo al fotomontaje para representar otro rascacielos de cristal, pero esta vez fotografió la maqueta y la pegó. Cinco años más tarde, retomó el *collage* para representar el almacén S. Adam en Berlín-Mitte, donde retornó a la expresividad del vidrio reflejando los edificios del entorno con ayuda del guache y el aerógrafo. El éxito de sus fotomontajes le abrió las puertas en 1923 para pertenecer al equipo encargado de las exposiciones de la *Deutscher Werbund*, asociación de artistas precursora de la Bauhaus.

Con idéntica técnica y mínimos recursos empleó el *collage* Frank Lloyd Wright en *Desert Compound Grapevine Canyon* (1924), superponiendo sintéticamente un dibujo esquemático de la volumetría del edificio sobre la foto del terreno y generando un efecto gráfico de gran sugerencia. Como un mero envoltorio ambiental procedió también Le Corbusier para decorar la presentación de su vista-alzado para el concurso del palacio de la Sociedad de Naciones en Ginebra (1927), donde combinó la proyección ortogonal de la fachada lineal con la cónica fotográfica del entorno, recordando los antiguos dibujos *des Beaux-Arts* de la *Ecole Francaise* del *Grand Prix* de Roma (Figura 11).

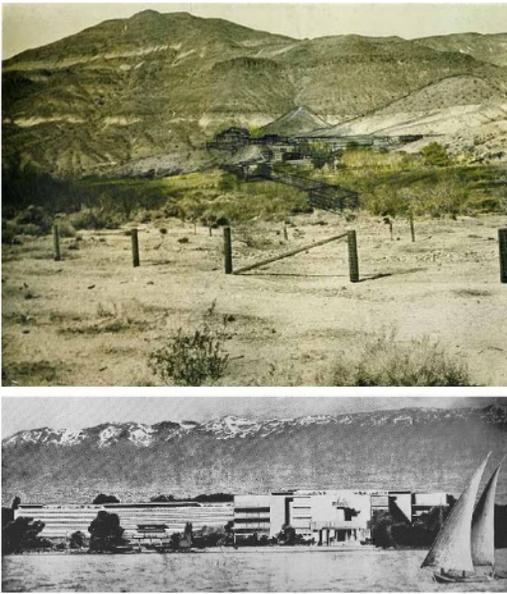


Figura 11. Sup.: Frank L. Wright, Vista del A.M. Johnson Desert Compound Grapevine Canyon, California, 1924; fotomontaje. Inf.: Le Corbusier, Vista desde el lago del edificio para el concurso de la Sociedad de Naciones, Ginebra, 1927-1928; fotomontaje.

Fuente: Sup.: (The Library of Congress: <https://www.loc.gov/exhibits/flw/flw05.html>). Inf.: (Scully, 1987, p.21).

6. Generando la espacialidad. Un caso práctico: La Casa Resor de Mies van der Rohe

Más tarde, ya en la década de los años treinta y cuarenta, Mies utilizó el *collage* también en la representación de interiores –proyectos de casas-patio vinculados a su actividad docente en la Bauhaus–, pero con un carácter más experimental en la representación: como medio para generar profundidad espacial en las vistas y combinar materiales para sus nuevos proyectos; mostrando además las relaciones entre el espacio interior y el exterior. Eran composiciones cuidadosas, con planos texturales o pictóricos añadidos sobre perspectivas delineadas de dominante horizontal. Los planos-*collage* de formas rectangulares se visualizaban como series de superficies heterogéneas interpuestas – materiales, pinturas, texturas– interrumpidas únicamente por los elementos verticales: esculturas y pilares; estos últimos se mostraban “recortados” –en blanco–, manifestando un protagonismo contrario al “camuflaje” de su representación sobre el plano más técnico de la planta.

Esto sucede de forma semejante en los fotomontajes para la Casa Resor (1937-1943), el primer proyecto que Mies realiza en los EE.UU., donde articula en las perspectivas-*collage* los objetos frontalmente con la intención, casi abstracta, de expandir un espacio diáfano de poca profundidad; generando así una ilusión de sencilla tridimensionalidad a partir de la interrelación de los diferentes planos añadidos.

La casa, que no llegó a construirse, se ubicaba en Jackson Hole en Wyoming. Mies recupera la influencia de los antiguos croquis y dibujos para un proyecto de vivienda en los Alpes de 1934. Practicando una superposición de estratos sobre un espacio en eje central -una gran zona de estar que se abre y participa de las vistas de la naturaleza circundante-, Mies se aleja de forma deliberada de la ambigüedad del *collage* cubista en una búsqueda directa de la espacialidad, definida por Vallespín, Cervero y Cabodevilla-Artieda como “transparencia fenomenal” (2017, p.141), para percibir la visión del espacio desde un punto de vista fijo – prescindiendo casi de la perspectiva–.

De los tres *collages* existentes (Figura 12), el primero, perteneciente al desarrollo inmediato al proyecto, muestra una visión real del lugar –fotografía en grises– donde la casa se extiende y parece descansar sobre el curso de un río que la atraviesa y discurre por unas praderas arboladas con una cordillera atenuada al fondo. La planta del proyecto –p. primera– parece indicar con el recorte en diagonal del chafalán de la pieza izquierda la propia disposición de la perspectiva ya desde los propios



Figura 12. Mies van der Rohe, Tres vistas del paisaje desde el interior del proyecto de la Casa Resor, Jackson Hole, Wyoming, 1937-1943; collage-fotomontaje.

Fuente: (Revista 2G, 2009, nº 48-49, p. 254-256).

recursos proyectivos para que no interfiriera limitando su visual –incluso desde el otro extremo inferior de la sala–. El segundo collage¹⁴ es ejecutado de forma similar pero esta vez idealizando la vista del exterior, centrándose en una ampliación –zoom– de la parte central de la agreste cordillera, ya mostrada a menor escala en el primer collage –parte superior de la división central del vidrio–, pero ocultando ahora el curso del agua. La composición es idéntica en las dos vistas. El paisaje es la esencia de la imagen, que se ve estructurado por dos líneas paralelas horizontales y dos verticales –los soportes de la carpintería del plano del vidrio–. A este plano paisajístico se superponen dos pilares lineales de planta cruciforme que quedan recortados sobre el fondo, intuyéndose una cierta perspectiva central sobre la escena –no es exacta– con el apoyo de las particiones verticales de la

carpintería; son los elementos que, al quedar silueteados, confieren el efecto de profundidad al montaje. De esta forma, con dos simples planos, carpintería y pilares, Mies recrea tres espacios distintos: el primero, configurado por el plano de los pilares y la disposición del espectador en el centro de la sala –espacio de observación–; el segundo, conformado por el intervalo entre estos dos planos, limitado por su propia longitud y el extremo de la estancia –espacio intermedio–; y el tercero, el propio del entorno delimitado entre la carpintería y el fondo de la imagen fotográfica del paisaje –espacio de ambientación–, el de mayor profundidad (Figura 13).

¹⁴ Mostrado en el MoMA de Nueva York en 1947 para una exposición retrospectiva de la obra de Mies van der Rohe por P. Johnson.

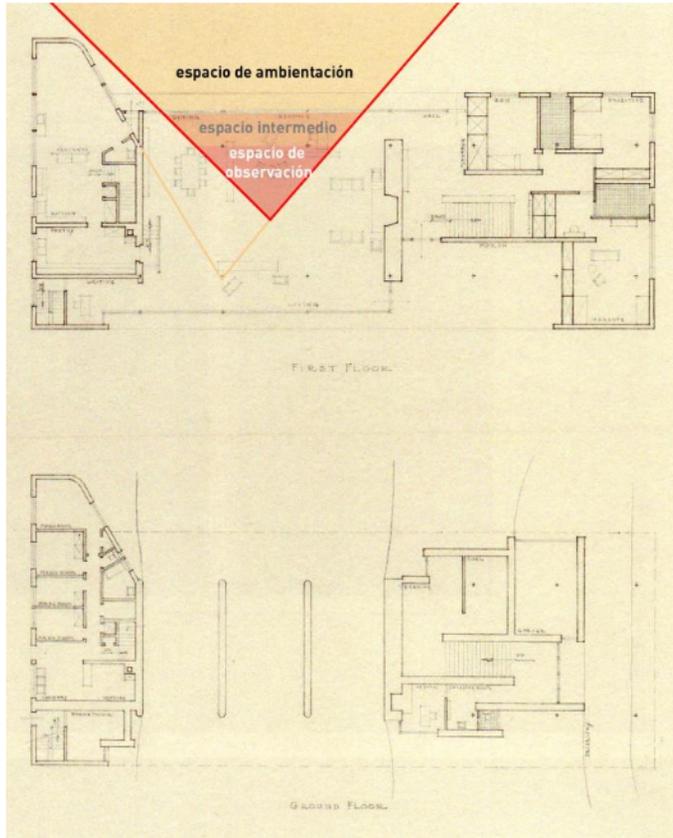


Figura 13. Mies van der Rohe, plantas baja y primera de la Casa Resor, Jackson Hole, Wyoming, 1937-1938; con indicación del punto de vista del fotomontaje y su percepción espacial.

Fuente: (Revista 2G, 2009, nº 48-49, p. 253).



Figura 14. Mies van der Rohe, *Museo para una pequeña ciudad*, 1940-1943; collage-fotomontaje. Fotografía de la exposición sobre Mies van der Rohe en el MoMA de Nueva York, 1947.

Fuente: (Molina, 2014, p. 41).

En el tercer *collage*, Mies cambia la naturaleza del espacio rompiendo la simetría al superponer dos recortes en color: una obra de P. Klee, *BunteMahlzeit*, de suelo a techo, y una textura de madera —un posible mobiliario— de menor altura; a la vez que aumenta el detalle y la textura fotográfica del fondo —en gris—, volviéndose más opaco, lo que disuelve la fuga visual del paisaje y su perspectiva. Al perder la transparencia, este plano pasa de ser un configurador de la profundidad a meramente un delimitador más del espacio interior, junto con el resto de planos; el espacio se genera ahora de forma más fluida, como flotando en dirección hacia el espectador; asemejándose a un ordenado bajorrelieve cubista.

De forma similar, eliminando las referencias al paisaje exterior e incluyendo planos texturales y pictóricos, como el *Guernica* de Picasso, junto con dos imágenes de figuras escultóricas —que se configuran también como planos irregulares— trabaja el *collage* para el proyecto de *Museo para una pequeña ciudad* (1942), entre otros (Figura 14). Estos planos y objetos añadidos son los que marcan ahora completamente las percepciones espaciales de una forma más dinámica. Mies también era proclive a realizar grandes murales mediante la técnica del papel impreso, con los que generaba particulares escenografías interiores para sus exposiciones, percibidas por sus efectos ópticos casi como realidades virtuales.

7. Conclusión

Así, en pocos años, el *collage* fue usado como medio irónico de provocación, corruptor estético, agitador político, evocador de imágenes futuristas y utopías, instrumento de análisis crítico, seductor visual, recurso publicitario, etc. Fue una herramienta, a la vez, inocente y rebuscada; símbolo de exhibición híbrida, especulación, mestizaje, ahorro, rapidez, globalización...

El *collage* ha sido y es una de las estrategias más creativas y versátiles de exploración, prefiguración y composición, propicia para aplicar al pensamiento arquitectónico. Sin él no podría entenderse la condición de la obra de muchos arquitectos contemporáneos: Koolhaas, Lubetkin, Gehry, Hadid, etc. Sorprende, en resumen, que en estos primeros tiempos de gran éxito operativo —el primer tercio del siglo XX—, a la vera de las vanguardias artísticas, los arquitectos fueran los que menos posibilidades proyectivas y espaciales vieran en el uso de una técnica tan versátil, con la excepción de Mies, por supuesto, limitándose a realizar principalmente

fotomontajes de presentación de naturaleza realista para mostrar el diálogo entre el edificio y su entorno —perspectivas—, dando el salto a una utilización más conceptual y proyectiva a partir de los años cincuenta.

Como apuntaba Rowe (1981, p.136), la imagen del primer montaje de Picasso nos impulsa a preguntarnos qué es lo falso o lo cierto, qué es antiguo o de hoy, y, precisamente, por esta incapacidad de encontrar una respuesta adecuada, nos vemos obligados a identificar el problema en términos genéricos de “*collage*”, como técnica y como estado de ánimo, o lo que es lo mismo: tijera y pegamento. Ctr+X y Ctr+V —*copy-paste*—, para entendernos hoy.

Como citar este artículo/How to cite this article:
Linares, F. (2018). Recorta y pega: Los primeros usos del collage y fotomontaje en la representación de la arquitectura moderna. *Estoa, Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca*, 7(13), 37-49.
doi:10.18537/est.v007.n013.a03

Bibliografía

- Ades, D. (1976). *Fotomontaje*, Barcelona, España: Gustavo Gili, (22ª ed., 2002).
- Aragón, L. (2001). *Los collages*, Madrid, España: Síntesis.
- Barbero, M. (2002). De la emulsión al pixel. La nueva definición de la imagen en el siglo XX, en J.J. Gómez (Coord.), *Máquinas y herramientas de dibujo* (pp. 349-378), Madrid, España: Cátedra.
- Bock, M. (1986). De Stijl y la ciudad, en *De Stijl: 1917-1931. Visiones de utopía* (pp. 197-205), Madrid, España: Alianza Forma.
- Cohen, J.L.; Cooke, C.; Strigalev, A.A.; y Tafuri, M. (1994). *Constructivismo ruso. Sobre la arquitectura de las vanguardias ruso-soviéticas hacia 1917*, Barcelona, España: Ed. del Serbal.
- Cohen, J.L. (2001). Anhelos alemanes de América. *AV Monografías*, (92), 75-105.
- Fontán, M. y Capa, A. (2017). *Lyonel Feininger (1871-1956)*. Madrid, España: Fundación Juan March.
- Gombrich, E. H. (1950). *La Historia del Arte*. Madrid, España: Debate, (16ª ed., 1997).
- Lissitzky-Kuppers, S. (1968). *El Lissitzky*. Londres, Reino Unido: Thames and Hudson.
- Lodder, C. (1983). *Russian Constructivism*. Connecticut, EE.UU.: Yale University.
- Molina, S. de., (2014). *Collage y arquitectura: la forma intrusa en la construcción del proyecto moderno*. Sevilla, España: Recolectores Urbanos Ed.
- Molina, S. de. (2016). *Hambre de arquitectura. Necesidad y práctica de lo cotidiano*. Madrid, España: Ediciones Asimétricas.
- Mácel, O.; Meriggi, M.; Schimidt, D.; y Volcok, J. (2007). *Una città possibile. Architetture di Ivan Leonidov. 1926-1934*. Milano, Italia: TriennaleElecta.
- Maderuelo, J. (2014). El collage: una fuerza inconcebible. En S. de Molina (Ed.) *Collage y arquitectura: la forma intrusa en la construcción del proyecto moderno* (pp. 9-12), Sevilla, España: Recolectores Urbanos Ed.
- Rowe, C. y Koetter, F. (1981). *Collage City*, Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Scharf, A. (1994). *Arte y fotografía*. Madrid, España: Alianza Forma.
- Scully, V. (1987). Le Corbusier, 1922-1965. La vía pública. *AV Monografías*, (9), 14-26.
- Tartás, C. y Guridi, R. (2013). Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, (21), 226-235.
- Vallespín, A., Cervero, N., y Cabodevilla-Artieda, I. (2017). Los collages de la Casa Resor de Mies van der Rohe como transparencia fenomenal. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, (31), 140-149.
- VV.AA. (1982). *Georque Braque. Les papiers collés*, (catálogo). París, Francia: Centro George Pompidou.
- VV.AA. (2009). Mies van der Rohe. Casas Houses. *Revista 2G*, (48-49).

