

PALABRAS CLAVE  
descontextualización, imágenes,  
mecanismos, colección, lugar

KEYWORDS  
decontextualization, images, me-  
chanisms, collection, place

# CECI N'EST PAS UNE PIPE

Luis Rojo de Castro



*Landscape –that, in fact, is what Paris became for the flâneur. Or, more precisely: the city splits for him into its dialectical poles. It opens up to him as a landscape, even as it closes around him as a room.*

N1

## El Flâneur

La continuidad entre interior y exterior, de una gran intensidad visual en los textos de Benjamín, se intensifica a través de la relación entre dos figuras propias del ambiente urbano y de la cultura burguesa de final de XIX, hipotéticamente contrapuestas: el flâneur y el coleccionista.

Tanto el flâneur como el coleccionista son personajes anticuados en su propio tiempo. La ciudad los ha dejado atrás. El uno busca el anonimato en una multitud que ocupa una ciudad que había desaparecido —el París abigarrado de los Pasajes anterior a Haussmann. El otro dedica su vida y su patrimonio a construir su identidad con los objetos que han pertenecido a otros. Constituyen las dos caras de la figura alegórica del montaje y la simultaneidad que caracteriza la experiencia de lo urbano en la literatura de Benjamin.

En principio, el flâneur es el paradigma de la experiencia multitudinaria de las calles y los cafés —el paradigma del exterior— y el coleccionista lo es de la atmósfera privada burguesa —el paradigma del interior.

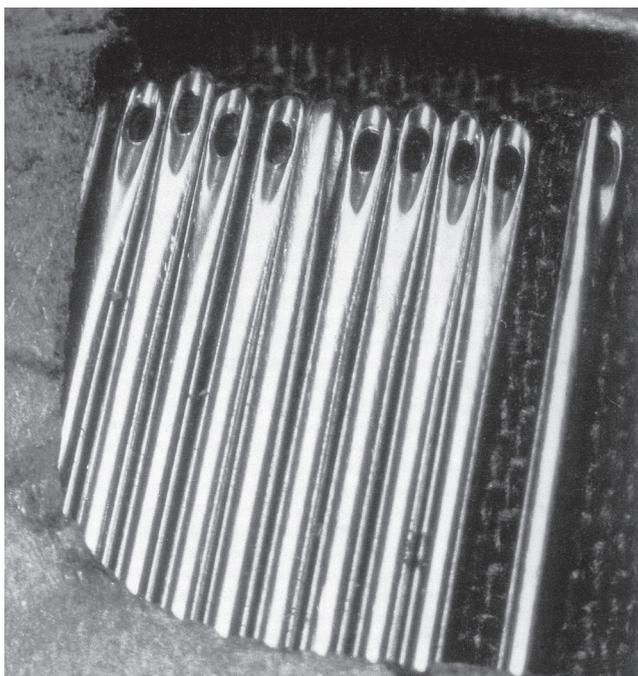
## CECI N'EST PAS UNE PIPE

This article proposes a descriptive reflection on the processes of decontextualization of objects pertaining to modern culture. It starts its journey with images of the Ethnographic Museum at the Trocadero in Paris, founded in 1878 and transformed into the Museum of Man in 1930. The thesis of the article is about uncovering the cultural and productive mechanisms of de-contextualization and re-contextualization characteristic of the 20th century, based on the original images of the Ethnographic Museum and of artists such as Braque, Breton or Picasso, along with images of urban spaces from that particular period of time (galleries and arcades).

All these photographs have something in common: they offer us interior and interiorized spaces in which objects are grouped together and float with a surprising degree of autonomy. They are fragments from other cultures, other systems, that are now “collected” together next to other fragments. Alien to their original function, decontextualized from their original environment, they now share a common space, forced to participate in a system of relations that turns them into objects, makes them opaque, and separates them from their origin and “nature.” From an active role (cultural, semiotic, social, etc.), they have gone to play a passive role. They have lost the meaning that belonged to them, and now they wait for the observer to endow them with the new fruit of the relationship created between them, which will take them to a new place.

Fl Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*. 1929

N1 Benjamin, Walter, 'The Arcades Project/Walter Benjamin. *Convolutés*, Mi,4. *The Flâneur*.' pag 417, Harvard University Press 1999



Sin embargo, en la atmósfera literaria de Benjamin, las figuras del flâneur y del coleccionista se entrelazan entre sí para proporcionar una experiencia deformada de lo urbano predicada en la inversión. En este escenario, el flâneur vive en el espacio interior de la calle; y el coleccionista ocupa el espacio exterior de lo doméstico.

El flâneur se esconde en el espacio público del Pasaje con la esperanza de mantener el anonimato —de diluirse y desaparecer engullido por la multitud; el coleccionista construye artificialmente el perfil de su figura privada a través de los objetos de su colección, traídos de distantes y remotos lugares. Es la paradoja espacial a la que nos enfrenta constantemente la literatura de Benjamin: la inversión de la experiencia entre lo público y lo doméstico, o entre lo interior y lo urbano.

La figura del flâneur la encarnan personajes como Baudelaire, Proust, Wilde o Poe, cada uno a su manera. Charles Baudelaire es una figura fantasmal, urbana y bohemia que se esconde de sus acreedores entre la multitud. Carece de un domicilio fijo por necesidad —para no ser localizado—, pero ha hecho de esta circunstancia su forma de vida, habitando los Pasajes y los cafés como si de un espacio interior, privado y propio se tratara.

*For if flânerie can transform Paris into one great interior —a house whose rooms are the quarters, no less clearly demarcated by thresholds than are real rooms— then, on the other hand, the city can appear to someone walking through it to be without thresholds: a landscape in the round.* <sup>N2</sup>

Aunque refugiado en el espacio interior de la calle, la escenografía de su vida es ‘panorámica’ —continua

como un Panorama, cuya simulación perspectiva finge tanto la continuidad como la naturalidad perceptiva de una imagen construida artificialmente. Y su actitud indolente y ociosa solo lo es en apariencia pues el flâneur está siempre alerta, observando la realidad cotidiana con la precisión y la desconfianza de un fisionomista o de un detective.

Para Marcel Proust, otro flâneur por naturaleza, París es un lugar ajeno —todo lo era para él—, un lugar cuya experiencia es a la vez embriagadora y amenazante. La realidad —entendida como todo lo que es externo a nosotros—, debe ser objeto de una percepción literaria —de una intermediación, de un filtro— que no distingue entre ciudad y paisaje: ambos son construcciones artificiales que deben ser sublimadas para poder ser asimiladas y dejar de ser ajenas.

*...the city splits for him into its dialectical poles. It opens up to him as a landscape, even as it closes around him as a room.* <sup>N3</sup>

La ciudad, sus calles, pueden percibirse a un tiempo abiertas como un paisaje o cerradas como una habitación, pero solo si su percepción depende no tanto de las cualidades del objeto como del estado de ánimo del sujeto. No es un problema de subjetividad, sino de intensificación de la percepción.

Esta simultaneidad perceptiva entre la ciudad y la habitación —entre el fondo y la figura—, desestabiliza la función de la arquitectura como refugio y como envolvente. Y la analogía ente ciudad y paisaje termina por diluir definitivamente los límites conceptuales entre lo continuo y lo discontinuo.

Ambas metáforas —la ciudad como el espacio cerrado de la habitación y como el continuo abierto del

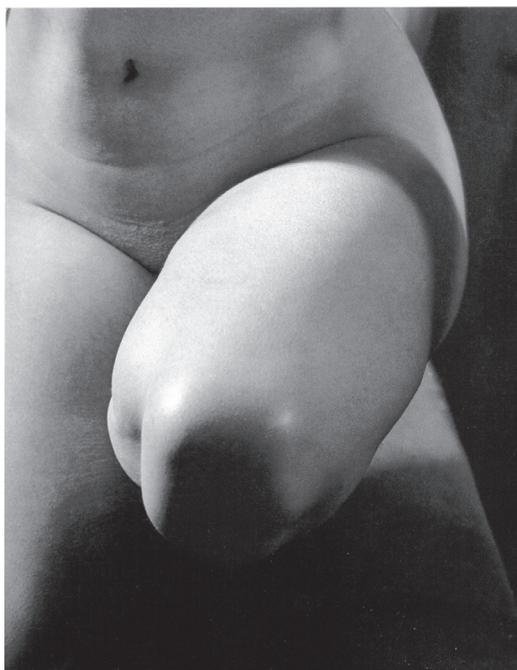
N2 Benjamin, Walter, 'The Arcades Project/Walter Benjamin. Convolutes, M1,4. The Flâneur.' pag 422, Harvard University Press 1999

N3 Benjamin, Walter, 'The Arcades Project/Walter Benjamin. Convolutes, M1,4. The Flâneur.' pag 417, Harvard University Press 1999

N4 Benjamin, Walter, 'The Arcades Project/Walter Benjamin. Convolutes, H1a,2. The Collector.' pag 204, Harvard University Press 1999

F2 Brassai, Pequeñas agujas que parecen un órgano, 1930

F3 Brassai, Pilar del metro. 1934



paisaje— hacen hincapié en la experiencia: en el modo en que el flâneur —el prototipo de ciudadano autoexcluido del sistema y, por tanto, urbano por definición—, habita en la ciudad en permanente conflicto, y usa su espacio invirtiendo sistemáticamente las categorías y, por tanto, las relaciones.

Benjamin nos propone una manera radicalmente distinta —la palabra es inversa— de entender la realidad cotidiana y convencional de la ciudad a través de alegorías visuales construidas sobre la experiencia urbana del flâneur. Alegorías visuales que funcionan como las fotografías de Man Ray o Brassäi, como instrumentos capaces de alterar nuestra percepción de la realidad a partir de la imagen manipulada —invertida— de un fragmento.

## El coleccionista

La función del etnógrafo es la reconstrucción científica de los códigos sociales, religiosos y culturales de una sociedad o tribu a partir de los objetos que le son propios. El coleccionista opera a la inversa del etnógrafo, re-agrupando los artefactos de una realidad cultural desmembrada y des-familiarizada de acuerdo con unas leyes nuevas, ajenas y arbitrarias. Cada objeto, al entrar a formar parte de una colección, es separado no sin violencia de su propio sistema, aquel en el que se ha producido y dentro del cual tiene una función.

*What is decisive in collecting is that the object is detached from all its original functions in order to enter into the closest conceivable relation to things of the same kind. This relation is the diametrical opposite to any utility, and falls into the peculiar category of completeness. What is this “completeness”? It is a*

*grand attempt to overcome the wholly irrational character of the object's mere presence at hand through its integration into a new, expressly devised historical system: the collection.* <sup>N4</sup>

Su utilidad deriva de una nueva reclasificación taxonómica que arranca cada objeto de su contexto y lo re-sitúa en uno nuevo. Privados de la servidumbre de la utilidad, ya sea esta funcional o simbólica, los objetos de la colección se re-agrupan y ordenan en relación a los otros objetos de la colección.

Para Benjamin la particularidad de este fenómeno no reside en las posibles raíces psicológicas del coleccionismo, sino en la escisión del objeto de todas sus funciones originarias y su reunión con otros objetos similares. Esta relación se ubica en el lado contrario al de utilidad, definido por la categoría de la integridad, es decir, por el intento de superar la absoluta irracionalidad de la mera presencia del objeto a través de su inserción en un orden histórico nuevo, arbitrario y creado adrede: el orden de la colección. En consecuencia, la idea de estudiar la colección implicaría el análisis de la concepción del orden natural pretendidamente recreado pero también el análisis de las rupturas, del orden y de los conflictos sociales que la sustentan. De su montaje.

*The true method of making things present is to represent them in our space (not to represent ourselves in their space). (The collector does just this, and so does the anecdote.) Thus represented, the things allow no mediating construction from out of 'large context'... We don't displace our beings into theirs; they step into our life.* <sup>N5</sup>

El coleccionista es el verdadero inquilino del interior, como lugar y como concepto. En el espacio privado de su apartamento construye un sistema privado de relaciones entre objetos exteriores a él, y que de esa forma pasan a formar parte de la colección que lo define, que lo identifica. La colección se transforma en su fisonomía, lo caracteriza, lo sustituye. El coleccionista es su colección.

*The nineteenth Century, like no other Century, was addicted to dwelling. It conceived the residence as a receptacle for a person, and it encased him with all his appurtenances so deeply in the dwelling's interior that one might be reminded of the inside of a compass case, where the instrument with all its accessories lies embedded in deep, usually violet folds of velvet... The twenty Century, with its porosity and transparency, its tendency towards the well lit and airy, has put an end to dwelling in the old sense.* <sup>N6</sup>

La colección, como sistema de relaciones artificialmente construidas entre objetos ajenos entre sí, ocupa el espacio interior de la arquitectura y lo sustituye: La habitación se transforma en estuche, en caja,

<sup>N5</sup> Benjamin, Walter, 'The Arcades Project/Walter Benjamin. Convolutes, H2,3. The Collector.' pag 206, Harvard University Press 1999

<sup>N6</sup> Benjamin, Walter, 'The Arcades Project/Walter Benjamin. Convolutes, I4,4. The Interior, The Trace.' pag 220, Harvard University Press 1999

<sup>F4</sup> Brassäi, Nude, Minotaure 1934

y su interior no es ya el espacio de una persona sino la funda de un objeto, o de un sistema de objetos.

Pero la colección también introduce en el corazón de este paradigma la semilla de su alter ego y, por tanto, de su inevitable cambio y transformación. Por que, si el espacio doméstico burgués es el paradigma del interior —la funda y el estuche—, de la relación natural y continua entre forma y contenido, de la representación de la identidad a través de la privacidad y su traslación a la arquitectura, la colección está predicada en los principios contrarios.

La actividad del coleccionista se soporta sobre tres mecanismos: la fragmentación, el montaje y la simultaneidad. El coleccionista arranca los objetos de su contexto, comprándolos en el mercadillo urbano de antigüedades o a través de las sofisticadas justificaciones de la rapiña colonial, para re-ubicarlos en un nuevo contexto, ya sea el museo o la colección privada. En ambos casos, los objetos son reagrupados en un orden nuevo, para reproducir inevitablemente un nuevo significado.

Esta yuxtaposición se realiza de acuerdo con un nuevo código, una nueva semiótica, en la cual la colección, el museo o el coleccionista se imponen arbitraria o científicamente con su propio sistema de jerarquías. Y, como resultado, aparece un nuevo sistema de relaciones entre los objetos. Un sistema en el que la continuidad de las cosas —o de las imágenes— es solo aparente, construida: la técnica del montaje que subyace en su producción hace de la fragmentación, de la discontinuidad, su factor estructural fundamental. En la colección, a pesar de su aparente continuidad narrativa, científica, etnográfica o erudita, solo

hay los fragmentos de otras culturas o de otros sistemas agrupados en un collage capaz de simular las condiciones de un contexto estable y de un código continuo en el que se integran aparentemente con naturalidad solo aparente.

La colección, aun siendo el paradigma del entorno privado construido ad hoc, introduce por su propia naturaleza en el espacio interior las técnicas del montaje que caracterizan la experiencia de lo urbano —de lo abierto—, propiciando una vez más la inversión y el colapso de tales diferenciaciones.

En los ensayos de Benjamin se produce una implosión —una inversión— de los paradigmas espaciales, re-conceptualizando la ciudad como un interior y el espacio doméstico en un modelo de exterioridad. De un lado, el flâneur vive y ocupa la ciudad como si de una habitación privada se tratara; de otro, el coleccionista agrupa en el espacio interior de su apartamento o del museo los múltiples fragmentos de una realidad ajena y distante. Esta aproximación crítica a los sistemas de codificación y significación a través de las técnicas del montaje y del collage las comparte Benjamín con el Surrealismo.

### La deriva del Trocadero

*Possession and having are allied with the tactile, and stand in certain opposition to the optical. Collectors are beings with tactile instincts. Moreover, with the recent turn away from naturalism, the primacy of the optical that was determinate by the previous century has come to an end. The flâneur optical, the collector tactile.* N7

N7 Benjamin, Walter, 'The Arcades Project/Walter Benjamin. Convolutes, H2,5. The Collector.' pag 207, Harvard University Press 1999

F5 Rue Raspail, Retrato de Apollinaire, Picasso, 1910

F6 George Braque en su estudio, Paris 1910



En las imágenes que retratan la vida artística e intelectual de París en las primeras décadas del siglo XX es recurrente la presencia de objetos tribales o exóticos que acompañan a las personas, que las rodean y ocupan el espacio compartido con otros tantos artefactos cotidianos, domésticos, musicales, etc. Objetos que no aparecen en las imágenes por casualidad, por que por casualidad no ocurre casi nada, y menos en una imagen. Es el caso de las fotografías que tomaba Picasso de todo aquel que pasaba por la Rue Raspail, o las que retratan a George Braque en su estudio, rodeado de objetos.

Ya fuera por interés en la iconografía abstracta de las máscaras africanas o en el descubrimiento de códigos simbólicos ajenos a la representación, coleccionar artefactos extraídos de otras culturas pasó a formar parte de las actividades de intelectuales y artistas de las Vanguardias. Matisse y Derain contagiaron a Picasso y Braque su interés por el arte africano, mientras Tristan Tzara y Breton optaron por coleccionar máscaras y objetos traídos de Oceanía.

Los cubistas se fijaron en las máscaras africanas —Grebo y Costa de Marfil— por su capacidad simbólica ajena a los códigos de representación y figuración característicos de la pintura y de la escultura occidental. De hecho, tanto Picasso como Braque poseían pequeñas colecciones de estos objetos, siempre presentes en las fotografías de sus respectivos estudios, entremezcladas con guitarras y lienzos. Y su presencia no era ni fortuita ni irrelevante.

*In certain Ivory Coast masks, the Cubist painters discovered marks which, without recourse to imitation, compelled the spectator to imagine the face whose 'real' shape the mask did not imitate. That, I am sure, was the decisive discovery which allowed painting to create invented signs, freed sculpture from the mass and led it into transparency.* N8

Al obviar el origen y la función de los objetos —máscaras, fetiches, tótems y vestimentas— los cubistas forzaban su aproximación a los códigos occidentales de representación, interpretándolos como objetos artísticos por su valor estético y expresivo y no como artefactos culturales de valor antropológico, cultural y etnográfico.

Los surrealistas, por el contrario, entendían los objetos tribales como artefactos culturales capaces de confirmar la existencia de otros modos de pensar, de otros sistemas simbólicos y de otros códigos. Y, por tanto, su presencia daba legitimidad a las estrategias de distanciamiento con respecto a los códigos reglados y convencionales que rigen las relaciones con y entre las cosas.

La aparición surreal de estos objetos tribales en el espacio interior y privado de la colección, su presen-

cia enigmática imposible de descodificar, contagiaba la percepción de todo lo que les rodeaba, exigiendo necesariamente la re-configuración de normas y códigos, desmontando la confianza en los sistemas cerrados incapaces de deformarse para integrar lo desconocido, lo sublime.

*Before the war Apollinaire had decorated his study with African 'fetishes' and in his long poem 'Zone' these objects would be invoked as 'des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance'. For the Paris avant-garde, Africa (and to a lesser degree Oceania and America) provided a reservoir of other forms and other beliefs.* N9

Los surrealistas hicieron de la adicción compulsiva del coleccionista una técnica productiva capaz de impregnar —de modificar— simultáneamente la experiencia espacial y visual de la ciudad y de lo doméstico, equiparando, al igual que lo había hecho Benjamín, ambos dominios. La paisaje abierto de la ciudad y el recinto cerrado de lo doméstico se aproximan y se confunden para formar parte de una experiencia continua y al margen de los límites formales entre interior y exterior, o entre individuo y colectividad.

*A significant purpose of Breton's home was thus to shelter a physical and intellectual collection of objects whose prime function was to locate the self within the wider world outside. The status of these collections was poetic rather than archival or taxonomic encounters was further enhanced by the inevitable shifts and rearrangements of their display, open to the dynamics of change and accident.* N10

Breton, al igual que Apollinaire o Tristan Tzara, vivía literalmente dentro del espacio de una colección. Su

N8 Kahnweiler, D.H., 'Negro Art and Cubism'

N9 Clifford, James, 'The Predicament of Culture. Twenty-Century Ethnography, Literature and Art.' pag 120, Harvard University Press 1988

N10 Fijalkowski, Krzysztof, 'Un salon au fond d'un sac. The domestic spaces of surrealism', Surrealism and Architecture, Ed Thomas Mical, Routledge 2005, pag 19



F7 Josephine Baker en el Museo del Trocadero

estudio/apartamento, lugar de reunión del grupo para múltiples actividades —desde sesiones de escritura automática a las discusiones más programáticas—, estaba abarrotado de objetos de muy distinta procedencia —cuadros, libros, objetos cotidianos y obsoletos comprados en mercadillos, máscaras y fetiches de Oceanía, fotografías o postales—, cuidadosamente distribuidos por paredes y estantes sin un orden aparente.

*Most spectacularly, though, the apartment was also the home to the accumulation and installation of Breton legendary collections, a living museum of objects that would have spoken eloquently to their keeper of memories and encounters, places and journeys... In contrast to the look of a museum or archive... these displays strike the viewer above all for the extraordinarily complex way in which categories and distinctions between types of objects have been blurred and ignored.* N11

El estudio de Breton opera, simultáneamente, como un espacio cerrado y un lugar abierto: es el lugar de su vida privada y el instrumento para evadirse de ella. La colección que lo rodea —que lo protege— dibuja el perfil que lo caracteriza, pero su relación con los objetos de la colección —agrupados aleatoria y fortuitamente— es necesariamente ajena y artificial.

La colección es un sistema de relaciones abierto e inestable en permanente transformación, una construcción artificial y fragmentaria fruto del montaje y la superposición. Pero, sobre todo, es un espacio continuo que abarca todos los dominios de la experiencia, de lo privado a lo colectivo. Y, por ello es el modelo de la experiencia urbana, —de la multitud,

de los Pasajes, de los mercadillos de objetos obsoletos, de las derivas, de los sueños—, caracterizada por la fragmentación y la des-familiarización.

*The created or recreated surrealist object thus becomes the medium by which the enlargement of our conception of reality is to be achieved. ... It is important to remember in this context that even the 'object onirique', which replicates an object seen in a dream, it is not usually, in practice, a pure plastic expression of an already formed mental image, since it uses pre-existing real objects with their own form, and reconfigures them.* N12

Las técnicas del montaje subyacen idénticas en la configuración del espacio de la colección y en la vivencia discontinua de la ciudad. Y, por ello, las experiencias de la una y de la otra pueden entenderse como cualitativamente equivalentes. Y es en este contexto en el que aparece la memoria de las salas del Museo del Trocadero como una parte de la experiencia continua y abierta de la ciudad.

*This odd museum merely documents, juxtaposes, relativizes a perverse collection.* N13

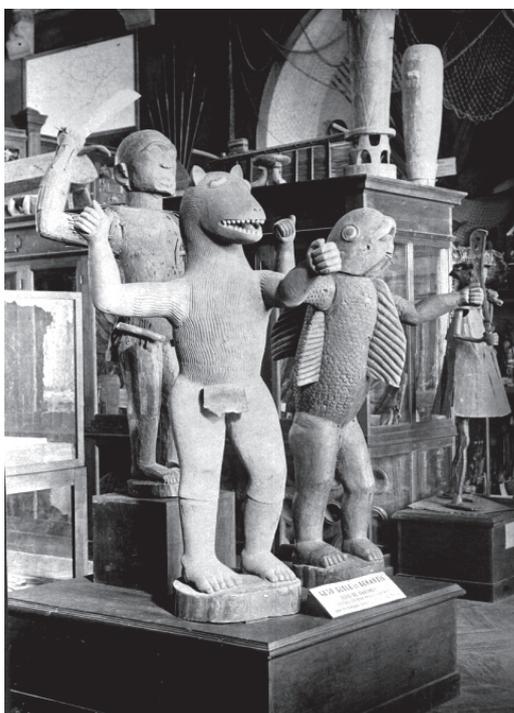
Antes de ser derribado en 1937, el Museo Etnográfico del Trocadero N14 constituye el paradigma de la colección. Sus salas acumulaban objetos exóticos y artefactos culturales traídos de África y Oceanía, pertenecientes a los nativos americanos y de los esquimales, todos ellos agrupados en un mismo espacio para proporcionar un corte transversal de las 'otras culturas' del Planeta. Era una combinación de museo del Hombre y del Colonialismo, y la forma de presentar los objetos reflejaba esta ambigüedad.

N11 Fijałkowski, Krzysztof, 'Un salon au fond d'un sac. The domestic spaces of surrealism', *Surrealism and Architecture*, Ed Thomas Mical, Routledge 2005, pag 18

N12 Malt, Johanna. 'Obscure Objects of Desire. Surrealism, Fetishism and Politics'. Oxford University Press, 2004 Pag 87

N13 Clifford, James, 'The Predicament of Culture. Twenty-Century Ethnography, Literature and Art.' pag 134, Harvard University Press 1988

N14 Museo Etnográfico del Trocadero, Paris 1878-1937. Su colección trasladada en 1940 al nuevo Museo del Hombre y reordenada 'científicamente' por el etnógrafo Paul Rivet.



F8 Museo del Trocadero, 1, Paris 1910

F9 Museo del Trocadero, 2, Paris 1910

Al examinar las fotografías de sus salas abarrotadas, uno podría creer que los objetos han sido almacenados en aquellas salas, guardados en vitrinas y urnas con el objeto de preservarlos pero no de clasificarlos u ordenarlos con arreglo a un criterio legible, ya fuera este científico, etnográfico o de otra naturaleza. Como tesoros acaparados fruto de la rapiña colonial, su variedad y exotismo corre parejo a nuestra incompreensión. ¿Qué son esas figuras? ¿Para que se usaban? ¿Qué significado tenían? ¿A que sistema cultural, icónico o simbólico pertenecen?

*Before 1930 the Trocadero was a jumble of exotica... Since the collection lacked an up-to-date scientific, pedagogical vision, its disorder made the museum a place where one could go to encounter curiosities, fetishied objects.* N15

Asiduamente visitado por fauvistas, cubistas, surrealistas y dadaístas, estos quedaban fascinados por un mundo de objetos hacinados cuya función, significado o valor les había sido arrebatado, y que ahora ‘flotaban’ en el espacio caótico de las interminables salas semicirculares del Museo.

Las imágenes fotográficas del antiguo Trocadero tienen todas algo en común: nos ofrecen espacios intensamente interiorizados —propios del coleccionismo— en los que los objetos —ajenos entre sí y ajenos a nosotros— se agrupan y flotan con sorprendente autonomía. Son los fragmentos de otras culturas —de otros sistemas— que ahora se disponen unos junto a otros, sin un orden o código aparente.

Amparado en la confusión entre artefactos culturales y objetos artísticos que subyace en el afán acumulador de toda cultura colonial, las salas del Trocadero pasaron a formar parte de las derivas artísticas de París: un espacio interior inscrito en la secuencia de las experiencias urbanas.

Para los surrealistas el Trocadero representaba el modelo alegórico no de la experiencia urbana, sino de toda experiencia: una construcción hecha a partir de fragmentos de la realidad en la que la unidad y continuidad de la apariencia real se ha sustituido por un sistema espacial y onírico en el que flotan los fragmentos. Nos vemos rodeados —envueltos— por objetos de distinta procedencia y significado, sin el conocimiento de los códigos necesarios para su comprensión.

En el espacio semi-abandonado del Trocadero, los surrealistas encuentran el tipo de experiencia que reclamaban en sus escritos: un espacio abarrotado de objetos simbólicos incomprensibles, descontextualizados, ajenos entre si, como en un sueño. Pero se trataba de un espacio real, tan real e intenso como la ciudad y, por ello, aquellas Salas

pasaron a formar parte de la secuencia de imágenes que construyen la iconografía surreal de París.

Esta técnica de extrañamiento y fragmentación propia del montaje provoca el desmembramiento aparente que se vislumbra en las imágenes del Museo con tanta efectividad, y que subyace en el “sistema de los objetos” propio de nuestro tiempo, en el que la coherencia de los sistemas de relaciones se ha sustituido por la exhuberancia de la producción y la simulación de la experiencia.

Ajenos a su función original, descontextualizados de su entorno, ocupan el espacio obligados a participar en un nuevo sistema de relaciones que los objetualiza, los hace opacos. De una función activa —cultural, semiótica, social, etc.— han pasado a una condición pasiva. Han perdido el significado que les era propio, y ahora esperan a que el observador les dote de un nuevo fruto de la relación construida entre ambos, los sitúe en un nuevo contexto.

El paisaje interior del Trocadero aparece como imagen alegórica no solo del modelo espacial —a un tiempo continuo y discontinuo— que persiguen tanto Benjamin como los surrealistas, sino también como modelo de la constante re-configuración de los sistemas de relaciones abiertas e inestables entre los fragmentos que aflora en la técnica del montaje. En ambos casos, adelantándose a su tiempo y anticipando el nuestro.

### Imágenes de la simultaneidad

Los cruces entre el pensamiento de Walter Benjamin y las técnicas propias del surrealismo se ponen de manifiesto en numerosos lugares de su obra —de hecho, esta relación tiene una intensa presencia en la propia técnica literaria—, pero se desarrollan explícitamente en el texto de 1929 ‘El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea’.

El ensayo de Benjamín no se interesa por la producción artística y plástica de sus componentes, como tampoco aborda la fundación o la historia del movimiento Surrealista y sus característicos conflictos. La atención del ensayo se centra en la identificación de determinadas herramientas operativas propiciadas por el surrealismo: en particular, el uso del montaje y de las condiciones de discontinuidad, superposición y simultaneidad que le son propias.

*[Breton] de las calles, las puertas, las plazas de la ciudad, hace ilustraciones de una novela por entregas; vacía esas arquitectura, viejas de siglos, de su trivial evidencia para enfrentarlas, con intensidad sumamente original, al suceso representado, al cual, como en los antiguos libros para criadas de servicio, remiten citas literales*

N15 Clifford, James, ‘The Predicament of Culture. Twenty-Century Ethnography, Literature and Art.’ pag 135, Harvard University Press 1988

N16 Benjamin, Walter, ‘El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea’, Paris 1929. Traducción de Jesús Aguirre

con indicación del número de página. Y todos los lugares de París que surgen aquí son pasajes en los que lo que hay entre esos hombres se mueve como una puerta giratoria. N16

La novela por entregas, al igual que la fotografía o el caligrama, introducen en la descripción de lo que nos rodea una percepción discontinua, en la que las imágenes y los textos adquieren una condición fragmentaria e inestable que les aboca a negociar en cada instante —en cada circunstancia y para cada lector— su posible significado. No se trata de una sobrevaloración de la subjetividad, sino del papel determinante otorgado al sistema de relaciones —de códigos— que construye y soporta un mundo de fragmentos en el que 'lo que hay entre esos hombres se mueve como una puerta giratoria'.

En el inacabado y extenso proyecto de *Los Pasajes* N17, cuya azarosa historia y formato viene a dar consistencia a este argumento, Benjamin refuerza el interés por el montaje como técnica de construcción de lo que nos rodea, y le asigna una función estructural no solo en relación con el propósito del libro, sino también con la concepción de la historia o, específicamente, de la historiografía.

*The first stage in this undertaking will be to carry over the principle of montage into history. This is, to assemble large-scale constructions out of the smallest and most precisely cut components.*

*Indeed, to discover in the analysis of the small individual moment the crystal of the total event. And, therefore, to break with vulgar historical naturalism. To grasp the construction of history as such. In the structure of commentary.*N18

Como expresión del materialismo histórico que informa su pensamiento, Benjamin reclama la utilización de fragmentos reales como soporte alegórico para describir y analizar el mundo que nos rodea: construcciones de gran escala producidas a base de los fragmentos —los recortes más pequeños y preciosos— sujetos a la técnica del montaje. Al igual que los surrealistas, Benjamin se propone encontrar en la experiencia de lo anecdótico, de los hechos individuales y de apariencia banal, los elementos realmente significativos, pero solo cuando estos se encadenan, se ensamblan por medio del montaje —por medio de las técnicas que unen los fragmentos—, para proporcionar otra versión de la realidad. Una versión caracterizada por las discontinuidades, ajena a la síntesis propia de cualquier sistema orgánico, de cualquier teoría natural.

*Breton, escribe Benjamin en su ensayo sobre el surrealismo, explicó entonces su voluntad de romper con una praxis que expone al público las sedimentaciones literarias de una determinada forma de existencia. Lo cual significa, formulado mas breve y dialécticamente: se ha hecho saltar desde dentro el ámbito de la creación literaria en cuanto que un*

N17 Benjamin, Walter. 'Das Passagen-Werk', 1982. Edición inglesa: 'The Arcades Project/Walter Benjamin', Harvard University Press 1999

N18 Benjamin, Walter. 'The Arcades Project/Walter Benjamin. Convolutes, N2,6. On the Theory of Knowledge, Theory of Progress' pag 461, Harvard University Press 1999

N19 Benjamin, Walter, 'El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea', París 1929. Traducción de Jesús Aguirre

F10 Dziga Vertov, A man with a movie camera, 1929



*círculo de hombres en estrecha unión ha empujado la 'vida literaria' hasta los límites extremos de lo posible.* N19

Andre Breton, al igual que Benjamin, aboga por una experiencia directa, por un contacto continuo con la realidad, por chocante y desestabilizador que este sea, o precisamente por ello. Y, al igual que la experiencia debe prevalecer sobre las sedimentaciones teóricas, la literatura debe superar toda restricción —incluso las impuestas por el propio lenguaje, el sistema reglado por excelencia— para poder adentrarse en la vida. “La réalité”, escribe Aragon, “est l’absence apparente de contradiction. Le merveilleux, c’est la contradiction qui apparaît dans le réel.” Lo sublime se forja con fragmentos de lo real, objets trouvés cuyo significado deriva de los sistemas de relaciones cambiantes en los que se ven inmersos.

Del mismo modo que ocurre con el caligrama, Benjamin aspira a una experiencia expresada sin mediación: mostrar y nombrar, imitar y significar, mirar y leer a un mismo tiempo. La superación o anulación de la mediación de los códigos es, según Foucault, el modo de operar del caligrama, así como una aspiración de los surrealistas.

*Method of this Project: literary montage. I needn't say anything. Merely show. I shall purloin no valuables, appropriate no ingenious formulations.* N20

El texto, como la experiencia, renuncia a la síntesis elaborada de la forma unitaria y coherente para adentrarse en un espacio más abierto, más libre pero más impreciso. Un espacio cuya imagen alegórica, —y alegórica es la narrativa de Benjamin—, siempre es la ciudad: la diversidad discontinua de lo urbano y su capacidad para intensificar las relaciones a través de sus costuras, del montaje de sus componentes.

La proliferación del montaje confiere un sesgo particular tanto al pensamiento como a la producción —de la ciudad, de las imágenes o de los textos, etc. Y, como consecuencia de su implementación sistemática, la continuidad propia de los sistemas reglados y cerrados se ve alterada —deformada— por una percepción adiestrada en los instrumentos propios de la fotografía que busca las fisuras que subyacen bajo la apariencia, potenciando su percepción con todas las consecuencias.

El interés de Benjamin por la fotografía como factor determinante en la transformación de las técnicas de producción de las imágenes y, por tanto, de la capacidad de las imágenes para representarnos, constituye un lugar más de su encuentro con los surrealistas. La fotografía facilita la posibilidad de acercarse a la realidad sin mediación, de transformarla por medio del montaje y el fotomontaje sin necesidad de enredar-



F11 Walter Benjamin Archive. Germaine Krull, *Shop Window dummies*, Photograph

se en los problemas pictóricos y escultóricos. Como un objet trouvé, la imagen fotográfica fija un instante de la realidad —un fragmento físico y un fragmento temporal— con una inmediatez ajena a los códigos convencionales de la representación. Ajena a toda mediación.

Cada imagen fotográfica es un fragmento, un instante descontextualizado, una parte de un sistema continuo. Pero a partir de cada imagen, de cada fragmento, es posible re-construir un contexto, inventar un soporte.

En las notas de *Los Pasajes* las imágenes de la arquitectura, en particular de los interiores domésticos, proporcionan a Benjamin el soporte visual —un fragmento— sobre el que construir este argumento. Imágenes reales —como las que coleccionaba el propio Benjamin<sup>N21</sup>—, entresacadas como instantáneas y sometidas a las transformaciones del montaje literario, como si de una fotografía o un fotograma se tratara.

*Yes, this epoch was wholly adapted to the dream, was furnished in dreams. The alternation in styles —Gothic, Persian, Renaissance and so on— signified: that over the interior of the middle-class dining room spreads a banquet room of Cesare Borgia's, or that out of the boudoir of the mistress a Gothic chapel arises, or that the master's study, in its iridescence, is transformed into the chamber of a Persian prince. The photomontage that fixes such images for us corresponds to the most primitive perceptual tendency of these generations. Only gradually have the images among which they lived detached themselves and settled on signs, labels, posters, as the figures of advertising.* N22

N20 Benjamin, Walter, 'The Arcades Project/Walter Benjamin. Convolutés, N1, a8. On the Theory of Knowledge, Theory of Progress' pag 460, Harvard University Press 1999

N21 Marx, Ursula; Schwarz, Gudrun; Schwarz, Michael; Wizisla, Erdmut. 'Walter Benjamin's Archive. Images, Text, Signs.' Verso 2007, Londres

N22 Benjamin, Walter, 'The Arcades Project/Walter Benjamin. Convolutés, 11.6. The Interior, The Trace.' pag 213, Harvard University Press 1999



F12 Walter Benjamin Archive.  
Interior Photograph.

El espacio privado del ciudadano burgués —de la clase media, del habitante anónimo de la ciudad— es el escenario en el que se produce la sustitución alegórica del interior doméstico por el sueño de la razón, o de la falta de ella. Allí se produce un efecto visual de superposición simultánea de imágenes ajenas entre sí provenientes del artificioso arcón de los estilos —Gótico, Renacimiento, etc.— reducidos a papel pintado, a imágenes superficiales.

La lógica histórica y cronológica de los estilos colapsa en el espacio privado de lo doméstico, del ciudadano de la metrópoli que no piensa sino que sueña. Y, en el sueño —la otra alegoría que comparten Benjamín y los surrealistas—, las imágenes se construyen con fragmentos de la memoria, con retales de la experiencia.

En el libro *The Decorative Art of Today*, Le Corbusier resalta esta paradoja de la revolución industrial, cuya capacidad para la producción mecánica y en serie facilitó la proliferación de la ornamentación en los objetos domésticos como algo superpuesto, añadido y superficial.

*The hurricane overturned on us without restraint the miraculous fruits of the first industrial age; these came in the form of a cornucopia carved with gadroons and acanthus leaves, in the manner of the craftsmen of the KINGS —baubles catalogued by archeologists born precisely in this disjointed era. No one had any idea what the real outcome of the adventure would be. M. Louis-Philippe, with his whiskers, said simply to himself: 'These will allow me to bring some glitter into my little home, on the cheap. And so it did. The Bourgeois said: 'It's astonishing; I am gathering the fruit ripened by the Revolution: we have cut off the head of Capet; now I am king, long live the king'.<sup>N23</sup>*

Benjamin, como Le Corbusier, constata en la confusión fetichista y ecléctica del espacio privado burgués —repleta de objetos que acumulan memorias, recuerdos, iconos, etc. de modo obsesivo— las consecuencias de un sistema predicado en el avance tecnológico, capaz no de 'producir' sino de 'reproducir' los ambientes y los estilos en igualdad de condiciones, transformándolos en objeto de consumo.

Pero también introduce en el discurso la figura del sueño —de la pesadilla—, que tan propia es del surrealismo.

Siguiendo la misma senda que los surrealistas, Benjamin aprovecha la nueva concepción freudiana del sueño como introspección —y no como evasión— para modelar una idea del interior —el estuche— capaz de trascender la idea de la privacidad individual y proponer, en su lugar, un modelo de experiencia urbana construida por medio de fragmentos. Un modelo de privacidad que, para poder visualizarse como alegoría con toda su efectividad, debe ser transformado en una arquitectura construida con los mismos mecanismos.

*The original form of all dwelling is existence not in the house but in the shell. The shell bears the impression of its occupant. In the most extreme instance, the dwelling becomes the shell. The nineteenth-century, like no other century, was addicted to dwelling. It conceived the residence as a receptacle for the person, and it encased him with all his appurtenances so deeply in the dwelling's interior that one might be reminded of the inside of a compass case, usually violet folds of velvet. What didn't the nineteenth-century invent some sort of casing for! Pocket*

N23 Le Corbusier, 'The Decorative Art of Today', pag 52. MIT Press Edition, 1987

N24 Benjamin, Walter, 'The Arcades Project/Walter Benjamin. Convolutes, I4,4. The Interior, The Trace.' pag 221, Harvard University Press 1999

*watches, slippers, egg cups, thermometers, playing cards —and, in lieu, of case, there were jackets, carpets, wrappers and covers.* N24

El espacio doméstico de Luis Felipe —el último estertor de la nostalgia monárquica francesa— N25 se configura como imagen alegórica de su tiempo: El estuche que obsesivamente reproduce la forma —la figura— de sus habitantes y de sus objetos no es el producto de la razón, sino la expresión de la experiencia acumulada en el inconsciente colectivo de una clase social que se resiste a las consecuencias de una transformación que se sucede en tiempo real. Un sueño trasladado a la concepción de lo doméstico hecho de retazos, de imágenes inconexas capaces de convivir en el espacio del inconsciente por medio de las técnicas de la simultaneidad asociadas al montaje.

La alegoría de la privacidad doméstica como expresión de las contradicciones del capitalismo mercantil y urbano ponen una gran presión sobre la arquitectura y la ciudad en la escritura de Benjamin. Las habitaciones de la vivienda burguesa se ofrecen como escenografías cambiantes y fantasmagóricas encargadas de revelar la dialéctica entre lo público y lo privado, extremos entre los que se debate el individuo y su proyección social.

La ciudad se abre como un paisaje —cuya cualidad más espacial es la continuidad—, y la idea del inte-

rior privado se configura —se formaliza— a través de la analogía del estuche, de la funda entelada de terciopelo y su obsesiva coincidencia entre figura y fondo.

La fascinación con los objetos —con su apropiación, con la arbitrariedad de su forma, con el efecto que producen sobre nosotros—, y su asociación con el concepto de la huella, la comparte Benjamin con los surrealistas. Esta se manifiesta, por ejemplo, en la obsesión de Max Ernst con los catálogos comerciales, de los cuales extraía múltiples recortes para sus fotomontajes, N26 o en los objets trouvés de Breton. Este interés obsesivo por los objetos hace del contenedor —de la arquitectura— un subrogado, un molde secundario cuya forma está definida —impuesta— por otra figura. Y hace de la relación entre ambos —contenedor y contenido— el problema fundamental.

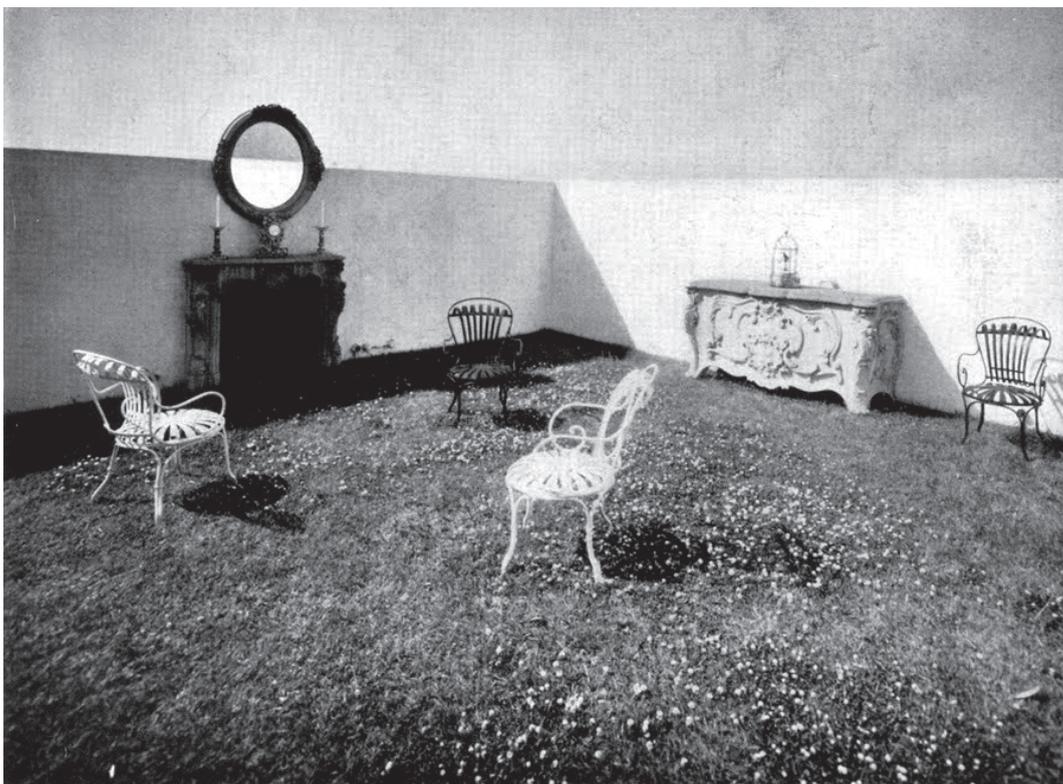
Entre las imágenes que coleccionaba Benjamín N27 aparecen ejemplos de estas habitaciones enteladas, abarrotadas indistintamente de objetos y de recuerdos distribuidos unos junto a otros sin más orden que el de la contigüidad y la simultaneidad. Un orden impreciso de objetos y mobiliario que se identifica, a través de las imágenes, como el síntoma de una época y un entorno en el que no era fácil distinguir los límites conceptuales entre las cosas.

En el texto 'Iluminaciones' la descripción de esta obsesión con la huella de los objetos es más literaria:

N25 Luis Felipe I de Francia (Paris, Octubre de 1773, Inglaterra, Agosto de 1850) fue el último rey de Francia y reinó con el título de "Rey de los franceses" entre 1830 y 1848. Hijo del duque Luis Felipe II de Orleans, "Felipe Igualdad" (primo de Luis XVI), fue conocido como el "Ciudadano Chartres" por su aparente sintonía con la Revolución.

N26 "Les pages d'un catalogue illustré où figuraient des objets pour la démonstration anthropologique, microscopique, psychologique, minéralogique et paléontologique." Ernst, Max, *Écritures*. Paris, Gallimard, 1970

N27 Marx, Ursula; Schwarz, Gudrun; Schwarz, Michael; Wizisla, Erdmut. 'Walter Benjamin's Archive. Images, Text, Signs.' Verso 2007, Londres



MARIUS GRAVOT

*Blue sky, real grass, baroque furniture*

F13 Le Corbusier, Apartamento Beistegui.

Desde Luis Felipe, escribe Benjamin, encontramos en la burguesía el empeño por la pérdida del rastro de la vida privada en la gran ciudad. Lo intenta dentro de sus cuatro paredes. Incansable le toma las huellas a toda una serie de objetos. Se preocupa por fundas y estuches para zapatillas y relojes de bolsillo, termómetros y hueveras, cubiertos y paraguas. Prefiere las fundas de terciopelo y de felpa que conservan la huella de todo contacto. Al estilo del final del Segundo Imperio la casa se convierte en una especie de estuche. Lo concibe como una funda del hombre en la que éste queda embutido con todos sus accesorios... N28

Pero, en el texto de *Los Pasajes* el tono es más dramático, y la alegoría ha subido de intensidad:

*Nineteenth-century domestic interior. The space disguises itself —puts on, like an alluring creature, the costumes of mood. ... Such nihilism is the innermost core of bourgeois coziness —a mood that in hashish intoxication concentrates to satanic contentment, satanic knowing, satanic calm, indicating to what extent the nineteenth-century interior is itself a stimulus to intoxication and dream... This mood involves, furthermore, an aversion to the open air, the (so to speak) Uranian atmosphere, which throws a new light on the extravagant interior design of the period. To live in these interiors was to have woven a dense fabric about oneself, to have secluded oneself within a spider web in whose toils world events hang loosely suspended like so many insect bodies sucked dry. From this cavern, one does not like to stir.* N29

La intensidad alegórica transforma el interior doméstico en la escenografía de una pesadilla, más propia de los fotomontajes de Max Ernst que del apartamento de un ciudadano anónimo.

El texto de Benjamín, el interior burgués y la experiencia de la ciudad se construyen en paralelo, con las mismas técnicas de montaje que tanto el daguerrotipo como el incipiente cine habían infiltrado en el sistema productivo de las imágenes.

*The domestic interior moves outside. It is as though the bourgeois were so sure of his prosperity that he is careless of façade, and can exclaim: My house, no matter where you choose to cut into it, is façade. Such façades, especially, on the Berlin houses dating back to the middle of the previous century: an alcove does not jut out, but —as niche— tucks in. The street becomes room and the room becomes street. The passer-by who stops to look at the house stands, as it were, in the alcove. Flâneur.* N30

Es necesario posicionarse respecto al texto de Benjamín y su instrumentalización de la arquitectura en esta doble acepción esquemática del interior doméstico y el exterior urbano. Si el texto

el puramente alegórico —primera hipótesis—, la arquitectura se vería reducida a una imagen desmembrada que ha sucumbido a las necesidades de la expresión literaria. El colapso entre interior y exterior sería puramente ornamental, al servicio de la construcción del texto.

Sin embargo, la insistencia de Benjamín en esta figura, así como su intensidad visual y conceptual, abre necesariamente otras posibilidades.

En la imagen Benjamín se recrea en la simultaneidad propia del montaje, haciendo convivir y colapsar los dos polos opuestos de la física de los objetos comunes y, por tanto, de la arquitectura: el espacio interior frente a la fachada envolvente, lo privado frente a lo urbano. La técnica de la escritura le permite desmontar la estructura estable de la arquitectura para volverla hacia afuera como un calcetín, para violentar el espacio doméstico y su fantasmagoría privada, convirtiéndolo en una extensión de la calle, en un nicho que se abre fruto de la continuidad de las superficies interiores y exteriores, toda vez que la fachada como tal, como límite, ha desaparecido.

La alcoba y la calle —lo doméstico y lo urbano—, se superponen en un montaje tan propio del sueño como idea como del cine como técnica productiva. Un montaje cuyo objetivo no es aprovechar su contraposición dialéctica sino los efectos de una simultaneidad irreal o surreal.

*Arcades are houses or passages having no outside—like the dream.* N31

N28 Benjamin, Walter, 'Iluminaciones II, París, Capital del Siglo XX. Luis Felipe o el interior', Taurus Humanidades 1991, pag 61, Traducción Jesús Aguirre

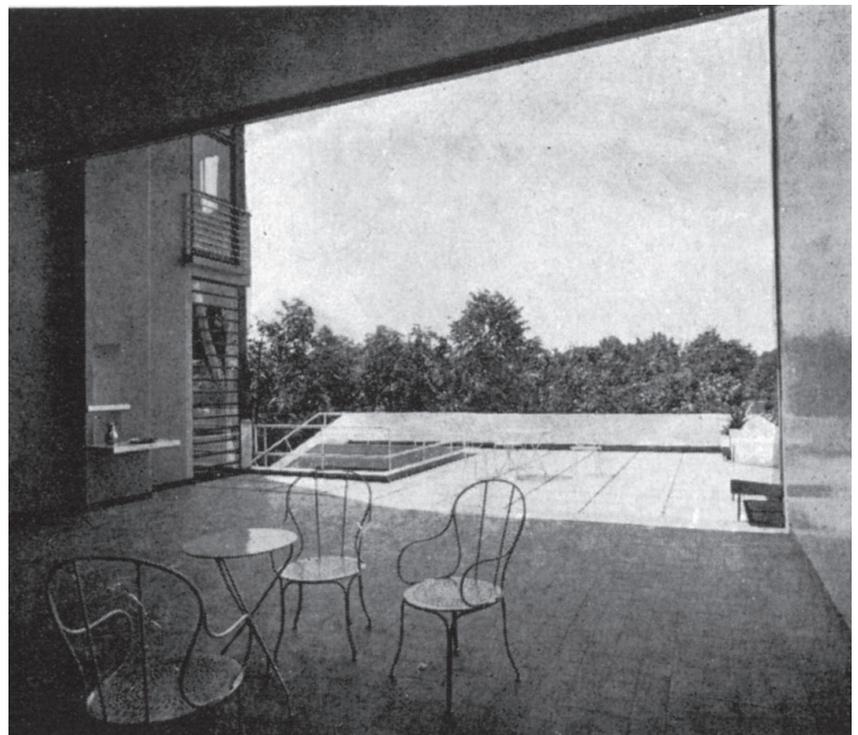
N29 Benjamin, Walter, 'The Arcades Project/Walter Benjamin. Convolute, I2,6. The Interior, The Trace.' pag 216, Harvard University Press 1999

N30 Benjamin, Walter, 'The Arcades Project/Walter Benjamin. Convolute, L1,5. Dream House, Museum, Spa.' pag 406, Harvard University Press 1999

N31 Benjamin, Walter, 'The Arcades Project/Walter Benjamin. Convolute, L1,5. Dream House, Museum, Spa.' pag 406, Harvard University Press 1999

N32 Le Corbusier, Towards a New Architecture, Paris 1923

F14 Le Corbusier, Terraza Villa Stein. Garches, obra completa vl pág.145



La analogía que nos interesa no es la que se establece entre la arquitectura y los sueños —que produce principalmente imágenes alegóricas— sino entre la arquitectura y el lenguaje —o entre la imagen y el texto, como en el caligrama de Magritte. De hecho, la simultaneidad propia del montaje alcanza su máxima libertad y fluidez en el texto, donde las palabras y sus figuras son capaces de crear la máxima confusión, tergiversando el soporte mismo del significado.

Pero su verdadero potencial proviene del descubrimiento de un discurso en el que las imágenes y los textos no son coincidentes, no se ilustran el uno al otro sino que son independiente entre si.

Así ocurre con las figuras metafóricas y alegóricas de Benjamín, por medio de las cuales la vivienda burguesa y su sólido soporte constructivo entran en una vorágine cuyo final solo pueden llevarnos a la transparencia y la fluidez características del paradigma espacial moderno.

Por ello, cuando al hablar del planeamiento de la ciudad Le Corbusier escribe “Todo interior es un exterior”, no debemos sorprendernos. No se trata ni de un momento pasajero de incoherencia ni de una traición menor al programa racionalista. No lo puede ser, por que ya había anunciado sus intenciones fundamentales en *L'Esprit Nouveau* años antes:

*The elements of the site rise up like walls panoplied in the power of their cubic co-efficient, stratification, material, etc, like the walls of a room.* N32

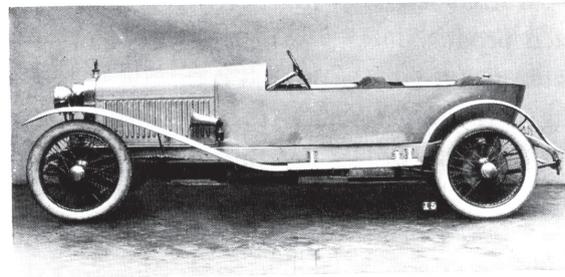
Tanto Benjamín como los surrealistas, o Le Corbusier —por contradictorio que parezca—, aprovechan la misma matriz: la visualización de lo onírico en las técnicas del montaje propias de la fotografía y el cine y su ingente potencial creativo, que permite pensar lo contrario, visualizar lo inverso y, lo que es mas importante, permite acoplar los conflictos en un único soporte.



THE PARTHENON, 447-434 B.C.

the run of the whole thing and in all the details. Thus we get the study of minute points pushed to its limits. Progress.

A standard is necessary for order in human effort.



DELAGE, “GRAND-SPORT,” 1921

F15 Le Corbusier, Hacia una Nueva Arquitectura.

**LUIS ROJO DE CASTRO**  
Arquitecto  
Profesor asociado de la ETSAM