montajes

Arte, filosofía y psicoanálisis en la encrucijada

editores
Fernando Fraenza, Luis García & Pablo Moyano

I

MONTAJES

ARTE, FILOSOFÍA *y* PSICOANÁLISIS *en la* ENCRUCIJADA

Fernando Fraenza
Luis I. García
Pablo M. Moyano
editores

Editorial Brujas

Título: *Montajes. Arte, filosofía y psicoanálisis en la encrucijada*
Editores: Fernando Fraenza, Luis Ignacio García & Pablo Moyano
Autores: Fernando Fraenza, Alejandra Perié, Agustín Berti, Marcelo Quiñonero, Sergio Yonahara, Luis Ignacio García, Roque Farrán, Pablo Martín Moyano, Adrián Lavaroni, Andrea Lavaroni, Ianina Ipohorski, Eliana Jaime Bacile, Virginia Cura, Mateo Paganini, Nicolás López, Silvia Susana Anderlini, Liliana J. Guzmán, Tania Espinoza, Carina Cagnolo, Carolina Senmartin, Juan Gugger, Manuel Molina

Fraenza, Fernando
Montajes : arte, filosofía y psicoanálisis en la encrucijada / Fernando Fraenza ; Luis Ignacio García ; Pablo M. Moyano ; editado por Fernando Fraenza ; Luis Ignacio García ; Pablo M. Moyano. - 1a ed . - Córdoba : Brujas, 2016.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-591-766-8

1. Estética. I. Fraenza, Fernando, ed. II. García, Luis Ignacio, ed. III. Moyano, Pablo M., ed. IV. Título.
CDD 701.17

© Editorial Brujas
1ra. Edición.
Impreso en Argentina
ISBN 978-987-591-766-8

Diseño de cubierta: *Estudio AlfarAlfa*

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de tapa, puede ser reproducida, almacenada o transmitida por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o por fotocopia sin autorización previa.

www.editorialbrujas.com.ar publicaciones@ editorialbrujas.com.ar
Tel/fax (0351) 4606044 / 4691616 – Pje España 1485, Córdoba - Argentina

ÍNDICE

PRESENTACIÓN IX

INTRODUCCIÓN 11

I. PROBLEMAS Y PROYECCIONES TEÓRICAS

1. Montaje e impulso simbólico 17
Fernando Fraenza y Alejandra Perié

2. Montaje y estándar 31
Agustín Berti

3. El azar mediatizado. 41
La idea de montaje en el arte biotecnológico
Marcelo Quiñonero

4. El montaje, un desafío pedagógico para la institución arte 49
Sergio Yonahara

5. El montaje como autocrítica de la industria cultural 57
Luis Ignacio García

6. La filosofía de Alain Badiou, un montaje 69
Roque Farrán

II. SUBJETIVIDAD, LOCURA Y MEMORIA

7. Histeria: del espectáculo al montaje. De Charcot a Freud 83
Pablo Martín Moyano, Adrián Lavaroni y Andrea Lavaroni

8. Fotografía y montaje en la revista femenina *Idilio* 97
Ianina Ipohorski

9. Tiempo: una alianza entre imagen y síntoma 113
Eliana Jaime Bacile y Virginia Cura

10. La serpiente multiforme de América. Dos experiencias de montaje emparentadas a la locura
Mateo Paganini 119

11. Montaje, imagen y memoria. Sobre *Arqueología de la ausencia* de Lucila Quieto
Nicolás López 129

12. Montaje y des/montaje de la historia. Las fisuras de la memoria (auto) biográfica
Silvia Susana Anderlini 143

III. FIGURACIONES DEL MONTAJE

13. Quiebre filosófico en la idea de montaje: Lecturas deleuzianas de Fellini y Truffaut
Liliana J. Guzmán 153

14. Montaje y muerte, montaje y vida
Tania Espinoza 161

15. Entre el "acierto" simbólico y el "error" alegórico. Una obra de Juan Hairabedian
Carina Cagnolo 173

16. Las formas insospechadas. Una aproximación a la obra *Personal de futilería*, de G. Bustos
Carolina Senmartin 181

17. La pintura como estrategia: geometría y retrato. Valeria López
Alejandra Perié y Carina Cagnolo 187

18. Montaje ejemplar. Obra de Juan Gugger
Juan Gugger y Fernando Fraenza 195

19. "Ser devorado no duele." O el montaje en el arte contemporáneo
Manuel Molina 203

AUTORES 211

BIBLIOGRAFÍA 215

PRESENTACIÓN

EL PRESENTE LIBRO es producto de una elaboración provocada, y esperamos provocativa al lector, que reúne un conjunto de textos inicialmente presentados en las *Primeras Jornadas "Montajes: Pensamientos y Prácticas"* (realizadas en el mes de diciembre de 2013, en la ciudad de Córdoba, Argentina), y luego seleccionados y especialmente reelaborados para la presente edición. Dichas Jornadas, que fueron convocadas bajo el lema "Poéticas y Políticas de la Fisura", fue promovida desde tres Facultades de la Universidad Nacional de Córdoba e impulsada y sostenida por un puñado de personas interesadas en la temática: Silvia Anderlini (Facultad de Filosofía y Humanidades), Carina Cagnolo (Facultad de Artes), Fernando Fraenza (Facultad de Artes), Luis Ignacio García (Facultad de Filosofía y Humanidades), Ianina Ipohorski (Facultad de Filosofía y Humanidades), Nicolás López (Facultad de Filosofía y Humanidades), Pablo Martín Moyano (Facultad de Psicología) y Alejandra Perié (Facultad de Artes). Queremos agradecer especialmente a Leticia Minhot (Facultad de Psicología) quien fue la responsable de convocar y acompañar la conformación de un colectivo de trabajo dispuesto a la construcción de un espacio donde hacer converger investigaciones y discusiones de saberes y prácticas en torno al concepto de montaje. Este libro no hubiese sido posible sin este grupo de trabajo.

INTRODUCCIÓN

Montajes. Arte, filosofía y psicoanálisis en la encrucijada delimita un espacio de producción, discusión e intercambio de carácter interdisciplinario, en torno a un eje evanescente: la pregunta por las alternativas y potencialidades del *montaje* en diversas modulaciones de pensamientos y prácticas contemporáneos.

La noción de montaje remite a universos disímiles, no sólo discursivos, que se despliegan desde los orígenes de nuestra modernidad social, política y cultural. Desde principios del siglo veinte, y a partir de transformaciones que abarcaban desde las nuevas formas de producción industrial masiva hasta las revolucionarias estrategias de las vanguardias artísticas, el montaje irá ocupando un lugar ubicuo en las estructuras de la organización social, de la producción de subjetividad y de las formas de sensibilidad. En la encrucijada entre las renovadas técnicas industriales y las transformaciones artísticas, nuevas formas de arte técnico, con el cine como modelo, irradiarán el ritmo convulsionado del montaje a las más diversas esferas de la vida social. Desde entonces, el montaje se ha convertido en una estructura fundamental de la sensibilidad moderna. El siglo veinte resguarda como uno de sus principales legados la exigencia de pensar el montaje como gramática sincopada de lo real.

Pero la pregunta por el montaje no involucra una exploración meramente histórica de un documento clave de la cultura modernista. Pues el montaje siempre fue lo que, en la modernidad, mostraba el reverso de lo moderno y pensaba su propia crisis. El *conocimiento por el montaje* siempre fue una estrategia que, operando por los detalles, los cortes y fragmentos de una realidad ya no supuesta como dada, vehiculiza un abordaje de lo real en el mismo momento en que lo inventa. El montaje como temática configura un campo delineado por una serie de prácticas y producciones que ensayan procedimientos para develar lo inconsciente en la historia, exponiendo sus fallas, hiancias y síntomas como medios para desmontar la "realidad" como lo dado o creído y abrir las fisuras de un real inasimilable. El montaje manifiesta lo moderno como malestar de la representación. La fe modernista del montaje se estrella con la corrosión deconstructiva de sus propios procedimientos de fractura e interrupción. Ese choque entre destrucción y construcción, entre desmontajes y remontajes de la

historia, ha producido los destellos que iluminan múltiples prácticas artísticas, teóricas, críticas, historiográficas y psicoanalíticas de las últimas décadas. Prácticas que, en el umbral de lo moderno, han intentado explorar las alternativas y los límites de este dispositivo de deconstrucción y re-ensamblaje del sentido: *pas de sens* que nos sitúa más allá de las lógicas polares de la falta o la plenitud, abriendo el ámbito de lo *fuera-de-sentido*, de lo real en tanto *no-sentido* que abre *paso* hacia la interrogación profana por las formas del sentido en la crisis de todo anclaje trascendente, de todo Sentido. Crisis en torno a la inexistencia del Otro del sentido.

Este libro se propone, entonces, explorar aquello que singulariza esta concepción –y práctica– del montaje como interrupción, quiebre y reconfiguración siempre contingente. Una concepción que remite a una larga tradición subterránea en la modernidad y que continúa hasta nuestros días, más allá de toda historia cultural de lo moderno. De Aby Warburg o el propio Sigmund Freud y Jacques Lacan hasta Gilles Deleuze o Georges Didi-Huberman, desde Walter Benjamin o Sergei Eisenstein a Martha Rosler o Jean-Luc Godard, de Bertolt Brecht o Max Ernst a Alexander Kluge o Frederic Jameson, el montaje ha sido pensado como dispositivo clave de una sensibilidad crítica, esto es, como lógica de la crisis, la ruptura, la hiancia, de la exposición de los disensos: el montaje como *fisura* en la sensibilidad común.

En este sentido, el montaje es una pieza clave de la modernidad cultural que sin embargo nos permite sortear las lógicas binarias de esta misma cultura y avanzar, sin abjurar de la gesta modernista, más allá de lo moderno y de su oposición polar con lo "posmoderno" como supuesta auto-destitución del sentido. El montaje como cifra alegórica, como *pas de sens*, como quiebre y paso del sentido nos llega como noticia póstuma de una antigüedad ideológica que retorna del futuro, pues él mismo es el operador del *umbral* de un tiempo de transición. El montaje es un dispositivo estético eminente, es una lógica no lineal del pensamiento, pero es además una gramática sincopada de la temporalidad. Él mismo permite pensar por fuera de la unicidad *yoica* y la linealidad progresiva de la historia del arte o el pensamiento, e indagar en las diversas formas de *acción diferida* o *retroactividad* que lo moderno opera en nuestro presente, ya no como legado a respetar, como archivo a preservar, sino como futuro incierto a reensamblar: el montaje es dislocación de la representación, pero por ello mismo es desmontaje de la linealidad causal de la historia, y apertura a una temporalidad otra en la que pasado, presente y futuro se reorganizan en el destello fulgurante de un *ahora*. La crisis de la representación se replica en una crisis de la historicidad y la subjetividad en la que se filtra la experiencia fundamental del *anacronismo*, de la no-linealidad, del ensamblaje

vertical del ahora, de los montajes de la memoria. Hace tiempo que el psicoanálisis ha pensado la estructura psíquica desde la temporalidad no lineal ni acumulativa de la retroactividad (*Nachträglichkeit; après-coup*), destacando la importancia decisiva de estructuras no lineales como la repetición o el futuro anterior. El *montaje* nos permite reconocer y extender esta lógica instituyente de la subjetividad a espacios más amplios de la sensibilidad social, cultural y filosófica de nuestro tiempo, mostrando la complicidad y afinidades entre experiencia analítica y otras formas fundamentales del pensamiento y del hacer contemporáneos. En este libro se propone pensar al *montaje* como nombre eminente de la sobredeterminación posmetafísica de una experiencia subjetiva, cultural y filosófica que impregna nuestra actualidad con el *pathos* transicional de la *destrucción-construcción* prometida en un *paso de sentido* epocal. Ese es el *ahora* de un más allá del debate "modernidad-posmodernidad" que sin embargo opera retroactivamente sobre una de las piezas clave de ese debate: el montaje como configuración alegórica del sentido en la era del fin de las certezas.

Las contribuciones a este libro, entonces, ensayan una y otra vez las posibilidades estéticas, filosóficas, subjetivas, de esta singular configuración de la experiencia. Y lo hacen desde perspectivas históricas, críticas, artísticas, teóricas, experimentales, psicoanalíticas, bajo la convicción compartida de que la palabra crítica por venir ya no trabajará bajo el cobijo de las "disciplinas" modernas, sino en el territorio irregular que se deja ver en la suspensión de esos (a)cercamientos. Y ensayan, justamente, el "montaje" como uno de los nombres posibles de esa suspensión. El montaje, como ya fue sugerido, no es sólo un objeto privilegiado de la cultura modernista sino un dispositivo fundamental para abordarla. Y en él no puede hablarse de organización disciplinaria de los saberes, sino más bien de un *montaje transdisciplinar* de discursos y prácticas que al conversar, inscriben la hibridez como objeto agalmático. El libro en su conjunto se propone como tentativa en ese sentido, ensayando enlaces transversales y formas de contaminación entre los discursos del arte, la filosofía, el psicoanálisis, buscando, como en el montaje, no la *delimitación de los saberes*, sino más bien la *verdad del choque*. Acaso, la categoría de lo real se trama, siempre irregular y fallida, en la juntura de discursos dispares y los bordes de las letras, y no en la decantación de una nueva organización jerárquica del saber.

Así, se dispuso el despliegue del libro en función de tres núcleos problemáticos, y no en función de las diversas "disciplinas" y prácticas que confluyen en su configuración, las cuales más bien convergen, de distintas maneras, en cada una de las tres partes del libro. Una primera parte, "Problemas y proyecciones teóricas", busca abrir con los

problemas fundamentales, teóricos, históricos y técnicos, que plantea la pregunta por el montaje. La segunda parte, titulada "Subjetividad, locura, memoria", indaga las dislocaciones subjetivas y temporales que se alojan en el montaje como experiencia, que interrumpen toda lógica lineal y que nos empujan al umbral de la locura y su verdad. La tercera parte de este libro, "Figuraciones del montaje", indaga las alternativas del montaje como dispositivo de interrupción de las inercias del *sensorium*, del *sensus communis*, ensayando figuraciones disensuales de inscripción de lo común.

Fernando Fraenza

Luis I. García

Pablo M. Moyano

I. PROBLEMAS Y PROYECCIONES TEÓRICAS

1.

MONTAJE E IMPULSO SIMBÓLICO

Fernando Fraenza & Alejandra Perié

Preámbulo

En su no muy querido volumen *Imágenes de época* (1960), reflexionando acerca del porvenir de las artes, el filósofo y sociólogo neoconservador Arnold Gehlen sugiere que el proceso que condujo al desembrujamiento definitivo de las bellas artes debería entenderse siempre, de manera vinculante, relacionado con una suerte de *"necesidad de comentario"*, propiedad que determinaría al arte posaurático en su conjunto. En el tránsito que va desde el impresionismo y el romanticismo tardío hasta la vanguardia, la crisis radical de los hábitos artísticos-visuales habría obstaculizado -de muy diversas maneras- el reconocimiento sensible de la obra de arte (como tal, como artefacto diferenciado de otros artefactos no artísticos). En este aspecto, Gehlen no haría otra cosa que insistir -desde una perspectiva muy pocas veces considerada, pero en coincidencia con muchos otros enfoques más "correctos" y bien aceptables- que el trayecto de las bellas artes hacia su autonomía plena no podía consumarse sino como una operación de repliegue del sentido de la obra, que -tal vez- participando de un proyecto utópico de reintegración, terminaría alimentando una flexión metasemiológica como contexto de recepción empírica.

> Esta constelación produjo un fenómeno sumamente notable: el significado, que ya no era legible a partir de la pintura misma, se instaló junto a ella a título de comentario, en cuanto que literatura artística y, como todo el mundo sabe, incluso como charlatanería sobre el arte. (Gehlen, *op.cit*., p.87).

Arnold Gehlen ya consideraba a los comentarios verbales como componentes sustantivos del arte posaurático. Situación que contemplaba como algo poco problemático pues, esta descomposición de los hábitos visuales del arte burgués, que había reclamado el comentario o la escritura como complemento del arte, en el diagnóstico de este sociólogo conservador, no implicaba aún la confusión lisa entre artefacto y texto, ni la interdependencia constitutiva entre arte e interpretación. Gehlen tan sólo refería a la compensación de un déficit intrínseco de legitimación, en el marco del fin de una tradición de

autoevidencia visual e ideológica. Por el contrario, o más allá de este autor, el texto de acompañamiento se había convertido en un requisito imprescindible para rubricar la artisticidad de un trozo del *continuum* real -en sí mismo-, todavía extra-artístico.

Recientemente, luego del desarrollo y del fracaso de la vanguardia, el asunto se ha vuelto notablemente más complejo y relacionado no sólo con la persistencia del arte sino con la creencia respecto de su posible efectividad social (horizontal o centrífuga) en un contexto dado. En sus opciones más radicales, el discurso sobre el arte no se presenta ya como el complemento del que habla Gehlen, sino bajo el signo de una *indiferenciación programática del mismo arte* respecto de las demás secuencias o fragmentos mundanos, es decir, de las demás prácticas y productos no artísticos. Lo que sucede es que en las corrientes predominantes o hegemónicas en nuestros días, la crítica misma parecería encontrarse en una especie de campo o dominio para-artístico expandido, respecto del cual, las nociones convocadas con mayor frecuencia son, sin duda y a veces indistintamente, las del *montaje* y la *alegoría*. Como se sabe, la reivindicación de la alegoría y la promesa estética-negativa del montaje estuvieron entre las más influyentes contribuciones del pensamiento de Walter Benjamin. Decimos "a veces indistintamente" porque tratándose de nociones diversas -o separadas- en su aparición y transformación al interior de la obra de Benjamin (considerada bajo un criterio historiográfico), se conjugan o se requieren -en el filo de la modernidad y en el linde de la historia del arte- por su rendimiento a la hora de pensar el arte como fenómeno de significación por *ratio difficilis*, de significación de aquello que aún no significa, de la significación de la simple disposición siempre novedosa y asistemática de desechos mundanos, de la significación del *continuum* real aún no semiotizado (Eco, 1968 ó 1975; Hjelmslev, 1943), de la significación de las *formas-redes* hjelmslevianas cuando aún no están segmentadas (*Ibíd.*), etc. Ambas nociones, montaje y alegoría, se co-articulan cuando el estadio de autocrítica alcanzado por el sistema de las artes visuales pareciera restringir su potencial político a la pura indicialidad del trasto artístico (de la pura reunión simétrica de fragmentos).

Existe un cierto consenso acerca de cómo el despliegue de las artes (de las bellas artes, en particular) durante la modernidad alcanza -a finales del siglo XIX y comienzos del veinte- un estado de autoconsciencia o desencantamiento respecto de toda *imagen religioso-metafísica de mundo* (Weber), en este caso, respecto de la creencia artística misma. Esta flexión se superpone a la idea hegeliana de *muerte del arte,* en la que el rendimiento filosófico del propio desempaño artístico haría posible el cumplimiento de su destino de conocimiento y libertad, volviéndose innecesario (como lo sostendrá Adorno). Esta muerte o este

fin del arte, en el que -como lo afirma Arthur Danto- los artistas hacen arte para saber qué es el arte,[1] el giro metasemiótico o la conversión de la práctica artística en filosofía se realiza auténticamente en la medida en que la experiencia de las obras o antiobras (como contraejemplos de la ley del arte aceptable) comienza a requerir, de manera vinculante, la redefinición o rearticulación de nociones propia y originariamente filosóficas como las de montaje y alegoría, además de apariencia estética, arte auténtico, etc.

De esto trata este artículo, (1) de cómo el desarrollo histórico de la autoconciencia artística propicia (o exige) un empleo compaginado de ambas nociones -montaje y alegoría- y, a la vez, (2) de cómo la vieja institución arte, de manera siempre renovada, propicia una recepción simbólica y no ya alegórica del montaje, disolviendo -al menos en el terreno de las artes visuales elitarias- buena parte de las expectativas políticas derivadas originalmente -en un marco de vanguardia auténtica- del trabajo grueso con trozos de lo real.

Montaje

Repasemos lo que ahora nos interesa de ambas nociones. En primer lugar, diremos crudamente que por *montaje*, en las artes en general, se entiende el proceso por el cual se produce una obra de arte reuniendo flojamente sus componentes sensibles, de modo que éstos no remitan o reclamen necesariamente a un todo. Esto último significa al menos dos cosas: (1) que los trozos (o rasgos sensibles e inteligibles de la obra) no adquieran su valor solamente en función del lugar que ocupan, o de cómo colaboran con el conjunto; y (2) que hayan sido yuxtapuestos o montados sin que medie una lógica orgánica (de integración necesaria de partes desiguales).

Para el caso particular de las bellas artes, esto implica la mayor de las modificaciones históricas en cuanto a la constitución, morfología y sentido del artefacto. Entiéndase, a lo largo de cuatro siglos, la obra de bellas artes *lograda* había sido -necesariamente- un compuesto orgánico. Lo era porque el conjunto de sus rasgos sensibles (los que fueran) colaboraban con el desempeño ilusorio de una imagen (una representación de la percepción de un objeto o escena). El régimen iconográfico de pinturas y esculturas aseguraba el control y la dependencia mutua entre todos los factores constitutivos de la obra. Digámoslo al revés: el hecho de que pinturas y esculturas fueran imágenes (representaciones de percepciones de escenas), parece haber

1 Recordemos que llega a decir que se comportan frente al arte como los astrónomos del siglo XVII (Galileo, Brahe, Kepler) se comportaban frente a las estrellas.

sido un factor fundamental en la captación y evaluación de la obra de bellas artes como un todo unitario. El principio que ordena la imagen icónica es, a su vez, la lógica de ordenamiento recíproco de la partes, es lo que asegura -finalmente- en las bellas artes un orden *orgánico* (de partes disímiles entre sí) y no otro *simétrico* y menos artístico (de partes iguales o semejantes, es decir innecesarias).

La noción estética de *símbolo* resume este desiderátum artístico tradicional: ser una combinación *orgánica* (como se da en un ser vivo). En las bellas artes, como decimos, esto se consigue mediante un tipo de *semejanza* o relación *metafórica* que se cree natural (o constitutiva entre ícono y referente); que sólo así prometería cierto efecto de esteticidad. Esta es la razón por la cual, históricamente, la *teoría crítica* denunció el carácter de representación idealizada y el efecto afirmativo de todas las obras de bellas artes autónomas con independencia de su tema, su contenido o su objeto de representación.

A comienzos del siglo veinte, en el momento en que las pinturas y las esculturas dejan de ser imágenes, también dejan de representar ilusivamente la realidad bajo las promesas de la semejanza, y ya han de tenerse -sin más- por montajes. Es decir, por reuniones de fragmentos cuyo orden se calibra y compara, ni más ni menos, con el orden del mundo corriente.

Cuánto de indiscernible es el montaje artístico respecto del mundo corriente lo tenemos en todos los grados, y -para qué nos vamos engañar- la creencia y las intrigas del arte han sido las apropiadas para recomponer -para todos y para cada uno de estos grados- los hábitos visuales -y también los no visuales- que permiten reconocer un cierto valor artístico y hacen posible renovar el crédito a las diversas promesas -inclusive políticas- de las artes. Aún siendo escombro, si es enunciada al interior de un ritual artístico, la obra de arte mantendría su vieja

promesa, ajustada a la corrección y aceptabilidad del momento. Nos hemos habituado a consumir el montaje más rudimentario -carente de toda maestría en su ejecución- de una manera simbólica, como modelo de la fetichización de la mercancía. En términos semióticos, mas allá de las regularidades sintácticas, semánticas y pragmáticas de un *género discursivo*, incumplido en casi todas sus reglas por la anti-obra cacharra; si tenemos unas circunstancias de enunciación suficientemente ritualizadas, otra vez podemos hablar de la *apariencia artística* como un caso ejemplar de mercancía.

Por este motivo nos interesa figurarnos cómo la herencia crítica (Kant, Hegel, Peirce, Adorno, etc.) ha sido proseguida en la propia experiencia artística, convocando consensos en el orden del saber corriente de (y acerca de) las artes, que no es ya filosófico y que sería puramente sociológico o sociosemiótico si los estudios de la cultura -inclusive los más radicales- no hubieran sido presas de una histórica y contingente fascinación por el consumo institucionalizado de algunas de las artes.

También en su arreglo a las determinaciones efectivas de la vanguardia de las artes visuales, el concepto de montaje aparece -como lo piensa el propio Walter Benjamin- en el horizonte de la promesa de amalgamar arte y realidad en función de una transfiguración de la vida cotidiana. Pero en este caso, antes que nada, como exigencia de *alegoresis,* y no tanto como transformación de la sensibilidad, ni como potencial del arte técnico del alto capitalismo, ni como metodología para la interpretación, el comentario o el diálogo con la obra de arte.

Alegoría

Como ya se ha mencionado, la *alegoría* parecería ser una categoría imprescindible para comprender la noción de *montaje* ya en el marco de nuestro arte posaurático. Revisemos antes que nada, esta noción, para luego aproximarla a la promesa artístico-política del montaje. A finales de los años veinte, al tiempo que propone diversos empleos vanguardistas de la noción de *montaje* en su libro *Calle de dirección única* (que antecede o se continúa en su proyecto sobre los *Pasajes*), Benjamin desarrolla su teoría de la *alegoría* en *El origen del drama barroco alemán,* es decir, en el marco de una suerte de culminación de sus trabajos de crítica literaria. Obsérvese que, también en ese contexto -que no es precisamente el de la contingencia de los sucesos institucionales de las artes- se aproximan ambas nociones, esta vez, por la inclinación de ambas hacia el *fragmento*. La alegoría es su método y teología, y el montaje sería su impulso transformador.

Walter Benjamin desarrolla el concepto de alegoría, básicamente, en dos oportunidades: (1) su libro sobre el teatro barroco y (2) sus estudios sobre Charles Baudelaire. En el primero estudia la alegoría en una perspectiva teológica, siendo ésta un modelo de significación propio de una época o un umbral, de secularización y de algún tipo de descomposición del sentido. Es decir, de desencantamiento de una creencia acerca del valor hermenéutico de los signos (como lo sostiene el Michel Foucault de *Las palabras y las cosas*).

Benjamin opone a la alegoría medieval del *trívium* (orientada a fijar el concepto) una alegoría barroca enigmática que anula toda pretensión de transparencia, la que en el marco de la estética se contrapone al concepto de *símbolo*. Mientras que éste confía en la unidad reconciliada entre forma y contenido, aquella se deshace en las opacidades, inestabilidades e inconsistencias de esta relación. Esto hace que Benjamin se detenga en las posibilidades secularizadoras de la alegoría, que son de por sí anti-artísticas en lo que respecta a la promesa simbólica de las artes. Alegórico es el modo de representación característico del barroco, pero también, pues los escritos dedicados a Baudelaire dan cuenta de una *noción capitalista de alegoría*, de ciertas vertientes románticas y modernas, entre Charles Baudelaire y Marcel Duchamp. Los productos de tales formaciones pudieron ser interpretados en clave alegórica, como fragmentos –por sí mismos- desprovistos de su sentido más relevante (inclusive el que haría referencia a su calidad o rango artístico).

La alegoría moderna

La alegoría podía ser considerada como la forma de representación característica de la modernidad en la medida en que en ella se evidenciaría la escisión insalvable o semiótica constitutiva entre significante y significado (en la función semiótica, entre *expresión* y *contenido*). Algo así como el lugar donde el sentido sólo se haría presente en forma de ausencia, como aquello trascendente a lo que el signo remite, pero que en modo alguno indicaría de manera efectiva y real. Como ausencia de sentido propiamente artístico, la alegoría se distingue de la falsa plenitud del símbolo estético, pues depende flagrantemente de la convención. En las bellas artes, cuyas obras habían sido compuestas por imágenes, la alegoría se distingue básicamente de la ilusión icónica, es decir, del tipo de relación metafórica natural con el real en el que se fundó buena parte de la creencia artística moderna. Disuelve la creencia en la efectividad histórica de la obra de arte particular en función de su tema y su significado.

La alegoría postmoderna

Mas acá de la alegoría barroca, y luego de la alegoría moderna reclamada por el montaje, tal como hemos mencionado, tenemos otro reclamo (ya a finales-comienzos del siglo-milenio): del empleo de diversas formas de montaje y de la rehabilitación específica de alegoría, que también necesariamente apuntan a Benjamin. Los más influyentes desarrollos –más o menos recientes- de estos conceptos en materia de las bellas artes corresponden a las formulaciones del crítico Craig Owens -en diversos artículos escritos ya en los años ochenta- sobre lo que denominaba el *impulso alegórico*. Owens conseguía re-articular unos conceptos de montaje y alegoría más sugestivos para un contexto artístico posaurático, tardovanguardista, de manifestaciones radicalmente fragmentarias e indiscernibles. Para estos casos, y porque la alegoría no es hermenéutica y no busca restaurar un significado original (que aquí manifiestamente no existe), sino que añade otro, el comentario no complementa ya un artefacto artístico particular, sino más bien lo determinaría mediante una voluntaria transformación del sentido inmediatamente aparente -o evidentemente ausente- en la obra.

Por haber sido la teoría crítica, como sostiene Foster, *la continuación secreta de la vanguardia por otros medios,* el problema residía otra vez en el carácter esencialmente constrictivo o identificante de toda "pretensión de significación" determinada. Lo cual sólo puede ser interpretado en dos sentidos: o bien (i) se trata de una invocación más, del componente de dominación inherente a toda identidad (como ya habían denunciado Benjamin y Adorno, con resultados aporéticos pero fecundos), o bien (ii) nos hallamos sin más ante una mera exaltación nihilista. De hecho, en su segundo ensayo sobre el impulso alegórico, ya abiertamente inspirado en Paul De Man y Jacques Derrida, Owens admitía la ilegibilidad fundamental de la alegoría resignando que las narraciones alegóricas no cuentan sino la historia del fracaso del leer. Lo característico de la cualidad alegórica sería su determinación metatextual en función de la cual un texto es *leído a través* de otro. Lo que a Owens le importaba era el funcionamiento de esa dimensión al interior de la obra de arte misma.

La persistencia del arte en Craig Owens

La conexión de la alegoría con el arte posaurático contemporáneo la encontraba Owens en el procedimiento de montaje radical del que se seguían las manifestaciones llamadas apropiacionistas, acumulacionistas y conceptualistas, en las cuales se separaba el material de sus contextos originales para ensamblar los trozos en nuevas ordenaciones, pueriles y yermas, en las que prevalecía la separación y la discontinuidad y no ya

un tipo de unidad renovada.[2] A Craig Owens le interesaba particularmente subrayar, a propósito de las actividades de artistas como Robert Smithson, Carl Andre, Donald Judd y otros *artistas que escribían,* un tipo de empleo del discurso verbal dentro de los dominios de las artes visuales y que no estaba destinado -meramente- a corroborar o apuntalar una obra artefactual insalvable. Su finalidad era, más bien, participar de una relación alegórica con el pobre artefacto, como interpolación artística de pleno derecho convencional, es decir: como enclave fragmentario de una alegoresis universal. Dicho brutalmente: el carácter yermo (indiscernible) del montaje artístico requeriría de la interpretación alegórica.

Estas orientaciones del montaje (y de la alegoría) básicamente deconstructivas o postmodernas tienen una variante de vitalidad considerable en las tendencias más llanamente "políticas" que desde algún tiempo se han venido multiplicando, sobre todo en el mundo de la periferia generalizada. En este contexto hegemónico, el principio teorético no es tanto el montaje (o la pura indicialidad del signo artístico), ni la alegoría (o el momento de verdad de la obra de arte), sino la fe en ciertas vistosas y algo abstractas consignas artísticas tales como el post-colonialismo, el multiculturalismo, el feminismo, la, reivindicación de la raza o, en general, del discurso del otro. La mayor parte de la comunidad del arte celebra por muy diferentes motivos esta presunta expansión sincrónica, horizontal o social -hegemónica- de la que hablamos. En términos generales -muy generales- tras el declive de la pintura y la escultura, presenciamos un esplendor de la instalación, de la intervención, así como de muy variados apropiacionismos o activismos que implican -básicamente- el desarrollo o la generalización del montaje en un nuevo paradigma, no ya para ofender los parámetros de producción y recepción artística siendo transgresivo en su misma facticidad, sino -en el mejor de los casos- con la expectativa de explorar los aspectos enunciativos y pragmáticos de lo que todavía (tozudamente) se llama obra de arte, o en el caso más ingenuo, de experimentar y hacer patentes las diferencias sexuales, étnicas y sociales tal como hoy se las representa. Tampoco en esta ocasión, en esta fase posaurática de la artes visuales elitarias, la dimensión política engrana con la dimensión artística -a no ser como consuelo y afirmación de las relaciones existentes- porque, a fin de cuentas, las más de las veces, dicho cruce *arte-política* queda limitado a los contenidos y a las intenciones manifiestas de las obras particulares, que pueden ser más o menos montajísticas, sin que ello influya significativamente en su recepción simbólica y no alegórica.

2 Unidad renovada que podría pensarse bajo el concepto de *forma*, tal como es definido en la estética adorniana (Adorno, 2004).

En este sentido, en las últimas décadas ha tenido lugar una escena de reflexión acerca de las conexiones entre bellas artes, obra de arte, vanguardia, post-vanguardia, saber del arte, democracia, activismo político y -nuevamente- eficacia histórica de los proyectos artísticos. Esto ha sucedido tanto en los ámbitos de la teoría crítica o la historia del arte, globalmente consideradas, como también -especialmente- en una serie de encuadres o descentramientos particulares tales como pudieron darse en -y desde- los escenarios "periférico", "latinoamericano", "del sur", etc. Por otra parte, toda reflexión sobre el montaje en los intercambios de la política con las artes -en un escenario como lo es el rioplatense- inexcusablemente ha de enfocarse sobre los años sesenta (i), sobre la dictadura-postdictadura (ii) y -tal vez- sobre las crisis del fin de siglo (iii). Escenas en las cuales se pueden observar en toda su complejidad los cruces mencionados.

El análisis, la crítica y la valoración de aquellas manifestaciones artísticas que -en alguna medida- repiten o reformulan los elementos más heroicos de la vanguardia mueven a la discusión y a la redefinición de ciertas categorías teóricas imprescindibles para articular una comprensión de las sucesivas reinvenciones de las poéticas de la vanguardia con el fin de ver aumentada la efectividad del arte frente a la dominación política.[3] Dentro del conjunto de nociones teóricas a ser revisadas y reconsideradas, tenemos como caso primordial, tal como hemos venido sugiriendo, la de montaje. Desde hace más de cincuenta años el sucedáneo posthistórico de las bellas artes está hecho casi por completo de prácticas de montaje. Como dijimos: más o menos montajísticas, que exhiben con mayor o menor nitidez o crudeza las costuras donde se yuxtaponen malamente los fragmentos. Este montaje va desde las obras más radicales que pasan inadvertidas (a veces para la comunidad y la historia del arte) hasta algunas obras que restituyen la creencia en el poder de la representación o de la imagen artística, y que se inscriben en algo así como una imprudente y obstinada reaparición de la categoría de obra de arte, y que siguen siendo montajísticas,

3 En lo que respecta al escenario rioplatense, viene bien mencionar, sin ninguna pretensión de exhaustividad o justicia, los libros de Longoni Ana & Mestman Mariano, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino* (2000), de Fantoni Guillermo (entrevistador), *Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi* (1998) y de Giunta Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (2001). Más recientemente, un dossier del número 82 de Revista Ramona reúne artículos de los investigadores tales como Ana Longoni, Jaime Vindel (España) y Miguel López (Perú), en los que se discurre sobre los modos en que viene siendo recuperada la vanguardia periférica de los sesenta en la historiografía -sobre todo- argentina reciente.

básicamente, por no involucrar algún tipo de la maestría de que hizo gala el arte del pasado. Más o menos montajísticas -decimos- pues arrancando en verdaderas anti-obras que dependen de la alegoresis para existir y ser advertidas y reconocidas como tales, llegamos hasta obras que aún siendo superficies significantes montadas con aspereza (descuido o impericia) esperan (con cierta inocencia) una interpretación o actualización simbólica de un contenido determinado.[4]

¿Cómo conseguir que las acepciones en que tomemos el término montaje nos permitan hacer ciertas diferenciaciones básicas? Para el caso, ¿cómo distinguimos (i) la restauración de formas no del todo profanas de arte que alientan tendencias –más bien- conservadoras en el presente,[5] de (ii) un auténtico de un montaje que persista hoy nivelando el componente residual de lo sacro en el arte? De otro modo: ¿cómo medimos la diferencia entre el montaje (i) como reproducción del dogma del arte y (ii) el montaje como contraejemplo cuya recepción crítica tiende a cuestionar la creencia artística? Cuando hablamos de restauración de formas no del todo profanas que reproducen el dogma del arte, pensamos inclusive en la incorporación fetichizada de conjuntos montajísticos indiscernibles (como el puro activismo) al ritual institucional del arte. Entiéndase, aún cuando se trate mayormente de fragmentos crudos (a veces de contenido político [no interesa] y de forma nada artística), las marcas convencionales de su aceptabilidad artística se hallan en la participación de ciertas *circunstancias de enunciación* regulares y características del marco institucional (o del hábito artístico experto), y consisten a veces, en parecerse a determinadas formas de organización social o bien, en ser aceptables en el cuadro de cierta politicidad correcta (como la custodia de los derechos humanos o la justicia en orden a los crímenes de la última dictadura en la Argentina). Todo esto, como condiciones de artisticidad de un ritual que determina hoy el reconocimiento de un cúmulo sensible, que en sí mismo es un montaje inconexo, como merecedor del tipo de beneficios que se distribuye siempre desigualmente en nombre del arte (en un cuadro de dominio político institucional, propiamente

4 Lo que sucede, por ejemplo, con el retorno del viejo género del fotomontaje en cierta fase del arte de postdictadura en la Argentina (que apela a un tímido juego enunciacional [por ejemplo "el doble ausente"] para dar curso -luego- a la interpretación y a su valoración simbólica, *cfr*. Burucúa *et alt*., 2014), género que no alcanza –como sostiene Bürger, (*op.cit*., p.139)– para resolver la potencialidad crítica del montaje pues, permanece en un lugar intermedio entre el enigma y el montaje meramente técnico del espectáculo exitoso. Aún montadas, permanecen siendo imágenes artísticas con un claro efecto idealizador de la realidad (por lo menos, de una realidad en la que existen arte y desinterés artístico).

5 Progresistas en su contenido simbólico (políticamente correcto para la circunstancia) pero conservadoras de la creencia artística (¡y de la creencia en el empleo artístico de las imágenes!). Como el uso del fotomontaje que acabamos de mencionar en la nota anterior.

artístico, en el que el artista y su feligresía actúan para consolidar un poder ilegítimo).

La utilidad de un concepto de montaje del todo asociado al de alegoría, que se entiende –en sí mismo- como función de la destitución melancólica del sentido (religioso y metafísico),[6] ha sido discutida, de manera indirecta y en medio de un esfuerzo por entender la complejidad de ciertos fenómenos artísticos locales tales como las experiencias de los años sesenta y el arte activista de los años noventa, a través de dos artículos: "Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política" de Adrián Gorelik (2005), y "La teoría de la vanguardia como corset. Algunas aristas de la idea de vanguardia en el arte argentino de los 60/70" de Ana Longoni (2006). Ambos textos refieren de una manera u otra, a un influyente ensayo sobre el asunto, la *Teoría de la vanguardia* escrita por Peter Bürger (2010), que equipara alegoría y montaje ante el requerimiento de pensar la anti-obra vanguardista como *obra de arte que no lo es,* aproximándose al concepto adorniano de *obra inorgánica*.[7]

Se trata de un ensayo sobre las vanguardias históricas escrito en época de las neovanguardias (en 1974), por lo tanto, para pensar la vigencia del concepto de montaje en el estado actual del sistema de las artes visuales es ineludible mencionar y considerar sus tesis así como algunas de sus objeciones, tales como las que formula Hal Foster en su artículo "¿Quién teme a la neovanguardia?" (1996). Ensayo que más bien ha de comprenderse como una apuesta por mejorar dicha teoría en lo que se

6 En el que el propio despliegue de las artes resuelve localmente –en un desarrollo ya del todo secular- la tensión que puede encontrarse al interior del pensamiento de Walter Benjamin, entre la melancolía (ante la barbarie) y el entusiasmo (por el arte técnico).

7 "Es importante aclarar desde el principio que el concepto de montaje no introduce ninguna categoría nueva, alternativa al concepto de alegoría, se trata más bien, de una categoría que permite establecer con exactitud un determinado aspecto del concepto de alegoría." (Bürger, op.cit., p. 137).

pueda, es decir, complicarla con sus valiosas ambigüedades,[8] en particular, para explorar un intercambio entre las vanguardias históricas y los demás aspectos del arte que puedan juzgarse como sucedáneos de las mismas (entre ellos, la vigencia de un montaje plenamente posaurático). Algunos de los desaciertos de dicha teoría se han señalado con insistencia. Sus definiciones de montaje y de vanguardia son -para numerosos historiadores del arte (por no hablar de los historiadores de la filosofía)- inexacta y parca la primera y selectiva en exceso la segunda. El principio de montaje así considerado -comprendido dentro del proyecto de destruir la falsa autonomía del arte burgués- tan sólo podría predicarse de unas pocas manifestaciones cuya radicalidad y pureza antiartística condicionan tanto su escasez como su inaceptabilidad. A pesar de ello, tales críticas son nada en comparación con la incomodidad que causa su aparente menoscabo de las reclamadas reactivaciones de la vanguardia en su conjunto.[9] Si nos atenemos secamente a la letra de Bürger, no sería pensable la existencia de otras vanguardias luego del fracaso de los movimientos históricos. Contra esto, autores como Benjamin Buchloh o el propio Foster han argumentado que podemos retener en el arte de la posguerra, algunas manifestaciones -constituidas básicamente a través del montaje- que criticaron radicalmente el orden existente, y no únicamente el que bulle fuera del arte,[10] sino al propio interior de la aún superviviente esfera del arte.[11] Tales experiencias podrían interpretarse no como re-ediciones cínicas, ingenuas o atenuadas del montaje sino –más bien- como algún tipo de prosecución auténtica[12] de los embates autocríticos más radicales las primeras vanguardias. Además, este aspecto del radicalismo neovanguardista[13] no sólo ni principalmente se circunscribiría a las experiencias anti-institucionales más patentes (en el sentido de rechazar el instituto burocrático o los circuitos de exhibición) sino a prácticas que, no siendo

8 El propio Bürger, tal como sostiene Foster, se aproxima una y otra vez a tal complicación aún cuando luego se detenga antes de formularla.

9 Incomodidad que afecta, entre otros, a quienes suponen que, según lo dicho, no podría usarse –al menos sin advertencias- el término vanguardia para referirse a movimientos artísticos en un espacio y en un momento como el Río de la Plata en los años sesenta o noventa.

10 Por medio del contenido o las estrategias políticas de las obras particulares, en buena medida, falsa promesa de felicidad mediada por la representación dramatúrgica que convoca el ritual artístico (y no ya por la representación idealizada intrínseca a la obra).

11 Vamos a insistir en esto: superviviente en un sentido meramente sociológico, estratégico (cínico) o ingenuo (devoto); o tal vez, orientado al entendimiento (la ciencia corriente del arte de la que habla Bourdieu, y el factor crítico de las manifestaciones a las que ahora referimos). No ya en un sentido trascendental o filosófico.

12 No ya ontológica sino sociológica, no ya filosófica (Danto, Dickie) sino *científica corriente* (Bourdieu).

13 Del cual participa la experiencia rioplatense de finales de los sesenta.

tal vez marginales en este aspecto, fueron anti-institucionales en cuanto a permanecer en el fragmento, determinando una instancia de autocrítica de las condiciones de producción, recepción, así como de las (falsas) expectativas sobre efectos sociales de la obra de arte.[14]

En algún sentido, como sostiene Gorelik en el artículo arriba mencionado, el carácter crítico (negativo) o, por el contrario, el carácter ideológico (afirmativo) de la relación entre arte y política -luego de la crisis de la categoría de obra de arte impulsada, entre otros factores por la experiencia del montaje- pasa por una línea móvil que constantemente ensancha la frontera de lo que puede ser absorbido, corriendo el límite de lo que puede ser restituido no sólo al sentido y "a la vida" sino también al arte, por las instituciones (burocráticamente consideradas) o el mercado, así como por los hábitos o las condiciones socio-políticas. En este sentido, "Ignorar esto hace que muchos artistas celebrados como contestatarios sean, en rigor, apenas el recuerdo ritual de lo que alguna vez provocaron." (Gorelik, *Op.cit*.) "Celebrados" en el sentido de consagrados como artistas (por obra de la obra en cuestión).[15] "Ritual", en el aspecto del seguimiento de una serie de regularidades genéricas (a lo Bajtín) institucionalizadas que no regulan ya fragmentos crudos e indiscernibles sino que -ahora- marcan sensiblemente sus *circunstancias de enunciación* caracterizadas –a veces, a modo de ejemplo- por el tipo de celebración o adhesión política reclamada.[16] ¿Qué fue *"lo que alguna vez provocaron"*? Pues, el efecto crítico pre-democrático o –si se quiere- auténticamente emancipador de condicionar mediante un montaje visible (mediante la exhibición del fragmento) el abandono progresivo de los supuestos de fondo trascendentales para convertir las definiciones del arte (otrora religioso metafísicas) en *idealizaciones que los sujetos capaces de lenguaje y acción*

14 Por supuesto, no para el consumidor sino para el filósofo crítico de la ideología del arte, aquel que es capaz de no dejar escurrir junto a la felicidad ilusoria el momento de verdad de la obra de arte. Capaz de hacer visible la razón por la cual se ha vuelto necesaria una felicidad ilusoria; inclusive aquella que, como ya dijimos, representan dramatúrgicamente los oficiantes y los concurrentes del montaje o de la indicialidad casi pura, presente por ejemplo, en el arte activista.

15 Y no como algunos otros "figurones" del arte mundial cuya consagración y medios de subsistencia no dependen del elemento crítico que analizamos asociado al artefacto montado, sino de otras maniobras adentro y afuera del campo artístico, más o menos planificadas, más o menos desvergonzadas (Christo & Jean Claude, Mel Bochner, Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurre, etc.)

16 No marcan ya su superficie significante ni sus temas sino que constituyen un dispositivo de compresión externa que asegura –además de un tipo de felicidad ilusoria- el reconocimiento de ciertos escombros de la realidad como obras de arte. Si es verdad que *"es necesario que la invención de lo todavía no dicho vaya envuelta de lo ya dicho"* (Eco, 1975, 3.6.7.), en el arte posaurático se cumple que el envoltorio no pertenece ya -como lo fue en épocas pasadas- a la inmanencia de la obra.

efectúan. Lo "ideal", auráticamente elevado y solidificado en un domino del "mas allá", se fluidificó en las operaciones de este mundo de referencia, provocando en algún momento del siglo veinte una libertad confundida con verdad en el sentido hegeliano del término. Los trastos reales convertidos en obras de arte sin mediación sensible exhibirían el ejercicio de una subjetividad (Adorno) emancipada y carente de obligaciones respecto de toda universalidad objetiva. Ejercicio práctico ilimitado y desprovisto de vínculos necesarios u obligatorios con una talla o ley universal del rango artístico, pero limitado -eso sí- por las condiciones de una lucha interminable por un poder de consagración que ahora sólo puede obtenerse en la lucha misma (ya no en ningún tipo de saber objetivo). De manera que, aún en el estado gaseoso en que las artes visuales se encuentran desde hace décadas, la asociación de pretensiones de validez artística a fragmentos inconexos de un mundo extraartístico todavía se compara, si no con la razón objetiva, al menos con el conocimiento subjetivo, ya sea instrumental u orientado al entendimiento (Adorno, Horkheimer, Apel, Habermas, etc.), destinado a liberarnos de toda *illusio* y a suspender nuestra relación de complicidad (política) con el arte. ¿Qué mayor eficacia se le puede pedir al arte, inclusive a la experiencia del montaje posaurático más tardío, en cuanto a la lucha por la libertad y la democracia, que una ciencia acerca de su propio contrato fiduciario, construida a partir de la evidencia que aún pueden seguir aportando sus contraejemplos? Sobre todo, en todas aquellas regiones del planeta en las que son aún legiones (de consumidores, de funcionarios, de académicos, de contribuyentes, de militantes, etc.), los que mantienen la existencia física del arte, no tan sólo como problema teórico, como pregunta por su subsistencia, como tesauro o como arqueología, sino –aún- como promesa falsa de algún tipo de publicidad que no sea su simple autoconciencia.

2.

MONTAJE Y ESTÁNDAR

Agustín Berti

35 milímetros

¿CUÁL ES EL LUGAR del estándar técnico en la estabilización de determinadas formas artísticas contemporáneas? ¿Qué implica la emergencia de formas que subvierten dicha estabilización? Un recorrido de estos problemas implica pensar la particularidad del fenómeno técnico y el modo en el que las formas artísticas están atravesadas por el mismo. El cine constituyó el primer arte totalmente dependiente de artefactos integrados a una red técnica para su fruición. A diferencia de otras artes y de la fotografía en particular, en el cine numerosos objetos técnicos son necesarios tanto en las instancias de producción como de recepción. Y estos objetos no funcionan de manera autónoma sino que están integrados a redes (energéticas, de insumos y partes estandarizados) que garantizan su operabilidad. Esto no es una novedad y aparecía señalado como rasgo distintivo en los primeros intentos de definir la especificidad del arte cinematográfico, desde el manifiesto fundacional de Riccioto Canudo –"*este prodigioso recién nacido de la Máquina y del Sentimiento"* (1993, p. 15) – al conocido ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte:

> En las obras de cine, la reproductibilidad técnica del producto no es una condición de su propagación masiva que se haga presente desde fuera, como en las obras de la literatura o de la pintura. La reproductibilidad técnica de las obras de cine tiene su base directamente en la técnica de su producción. (Benjamin, 2003, p. 100)

El único equivalente técnico cercano de la época acaso fueran los discos, de pasta y posteriormente de vinilo. Pero me gustaría sugerir que la idea del disco como obra y no como mero registro de la ejecución, es decir de la irrupción del ingeniero de sonido como agente estético y no apenas un intermediario entre artista e *input* ante el aparato, comenzó recién en la segunda mitad del siglo veinte (En una intersección que podría trazarse entre *Abbey Road* en Londres, *Studio One* en Kingston y *Motown* en Detroit, pero también en los *Estudios Ion* en Buenos Aires). Benjamin detecta también otro aspecto saliente del cine ligado a su dependencia íntima de la técnica: "El cine es, así, la obra de arte con mayor capacidad

de ser mejorada. Y esta capacidad suya de ser mejorada está en conexión con su renuncia radical a perseguir un valor eterno" (2003, p. 62). Y aquí se puede señalar otra diferencia que emerge entre el film y el disco. En ambos casos, la reproductibilidad técnica tiene su base en sus técnicas de producción (los complejos técnicos que suponen los estudios fonográficos y cinematográficos) así como la necesidad de un dispositivo de reproductibilidad. Pero el producto disco, una vez concluido tiene un "valor" eterno que en el film no aparecerá hasta la difusión de los soportes para consumo doméstico con la aparición del videocasete.

La oposición entre "capacidad de mejora" y "valor eterno" es un aspecto algo desatendido del ensayo en el que ya está presente el problema que me interesa tratar en este trabajo. La "mejorabilidad" es posible, aunque Benjamin no lo vincule explícitamente en su ensayo, a partir de un salto técnico inédito en la historia: el pasaje de artesanato a industria que atraviesa toda su obra. Para que tal salto sucediera debió mediar una instancia central en el desarrollo histórico de la técnica: el "estándar". Stiegler (2002) señala que el vector de transmisión de la técnica (y lo que hace posible la conformación de la cultura) es el "estereotipo". El "estereotipo" es aquel objeto técnico pasible de ser replicado y que en la replicación trasciende la mera utilización particular que un individuo puede hacer de un artefacto o naturfacto dados (utilización que morirá con dicho individuo) pero también la utilización de objetos exteriores a los propios órganos que hacen los animales y que puede replicarse en virtud de una carga genética.

Para poder hablar de técnica y no de genética, Stiegler identifica como "técnica" propiamente dicha a aquellas formas de "exteriorización"[1] que persisten y no mueren con el individuo: estas exteriorizaciones constituyen "estereotipos". La aparición de una exteriorización que trascienda al individuo marca la grieta que separa al hombre de los animales e indica el co-comienzo de la técnica y la humanidad. Semejante abstracción aparece, de este modo, en el "estereotipo". Éste es un tipo de abstracción que supone una capacidad de anticipación y, al hacerlo, introduce la dimensión temporal en la existencia humana, estableciendo un aspecto complementario de la separación entre animales y humanos. Los primeros son perennes en tanto que los segundos son mortales, puesto que son conscientes de su propia muerte, la anticipan y actúan para diferirla. En ese hiato se ubica la técnica.

1 Por "exteriorización" Stiegler se refiere a aquellas inscripciones o alteraciones en el mundo físico que exceden los límites del cuerpo de las cuales el individuo es consciente. Dicho de otro modo, no cualquier resultado de una acción sino un resultado que el individuo anticipa. La autoconciencia de un exterior es asimismo lo que posibilita postular la existencia de un interior.

El “estereotipo” constituye el vector de una transmisión que no es específica (genética) sino étnica (cultural). Y puede ser el vector por ser la exteriorización que sobrevive en sus réplicas a partir de una acción constructiva informada que anticipa su resultado. Sobre estas organizaciones de la materia inerte se conforma un “utillaje” (paralelo al lenguaje) cuya fabricación y utilización es un saber transmisible y acumulativo. El establecimiento de determinados rasgos de los estereotipos redunda en la aparición de estándares, que permiten una anticipación más precisa, es decir, una prótesis más eficaz. El “estándar” estabiliza el estereotipo pero acrecienta su transmisibilidad. La estabilización y transmisibilidad sienta las bases para una mayor anticipación sobre la cual se funda la industria moderna (y con ello lo que conocemos como técnica moderna) y no a la inversa. Cuando el estereotipo se estabiliza a partir de medidas (bien que arbitrarias) es que se produce el gran salto técnico del artesanato a la industria. Desde una conceptualización diferente a la benjamineana, pero igualmente preocupado por la reproductibilidad, Stiegler propone que el vector técnico industrial es el “estándar”.

El cine es no sólo un arte técnico -en rigor de verdad, todos lo son- sino un arte industrial, o lo que es lo mismo, un arte imbricado con la industria moderna. Y en ese salto cobra especial relevancia el concepto moderno de “soporte”, al que definiré provisoriamente como una superficie estandarizada de almacenamiento de información. Huelga decir que la estandarización de la superficie de almacenamiento incide también en lo almacenado, que no es un mero soporte, que no es transparente. Es sólo sobre esta estandarización que se puede pensar la “capacidad de mejora” benjamineana. Cabe recordar que el montaje cinematográfico funciona en base a determinados estándares que se cristalizan en el momento en el que determinadas industrias los adoptan por una conjunción de motivos de órdenes económicos (para bajar los costos de producción) o técnicos (para garantizar un funcionamiento más previsible, *ergo* más eficaz) pero también sociales (para adecuarse a lo que se percibe como deseable). El más extendido (pero en modo alguno el único) es el del film de 35 milímetros que proyecta 24 fotogramas por segundo. Para esto se requiere un conjunto técnico, es decir, el cinematógrafo conectado a una fuente de alimentación eléctrica y, preferentemente, una sala oscura y una superficie de proyección, preferentemente una pantalla de medidas acordes a la potencia lumínica y el rango del foco del proyector. Este conjunto técnico específico supone estándares diversos: los que adoptan los fabricantes del celuloide, los que adoptan los fabricantes de la lámparas y los motores, los que adoptan los fabricantes de lentes, y los que adoptan los arquitectos de las salas, por mencionar los más evidentes. Y en consideración a esos estándares se monta el arte cinematográfico, al

menos aquel que logra trascender al experimento y a las atracciones de feria (y establece así un vínculo necesario con la industria).

El concepto de "soporte" es engañoso y con la digitalización se borra la ya de por sí difusa línea entre la inscripción de algo en un soporte y el material como superficie significante en sí.[2] En el primer caso, estamos ante el problema del almacenamiento; en el segundo, ante la obra de arte en su sentido más tradicional. La imbricación concreta entre un contenido y su materialidad significante impide su abstracción, de la cual deriva su existencia aurática, única e irrepetible. En el segundo caso, la inscripción supone una superficie significante normalizada, es decir, estándar, y, al menos idealmente, vacía. Generalizando, un objeto, como puede ser el caso más evidente de una escultura, es una forma sobre el "soporte" piedra, pero no una "inscripción", ya que como soporte, esa piedra ha quedado indefectiblemente unida a una obra y sus posibilidades de "soportar" otras obras se ven mermadas, cuando no suprimidas. A diferencia de las contriciones que imponen los materiales en las artes preindustriales, los soportes en los que se inscriben abstracciones se basan en el presupuesto de la no importancia del soporte en sí, que deviene mero continente de un contenido reproductible.

Los soportes como medios asociados

Una noción de montaje, originada en la práctica de empalmar fotogramas siguiendo los márgenes acotados por los estándares vigentes, encuentra un espacio central para su desarrollo en el cine, si bien ha sido extendido a otras artes, aunque en algunos casos de manera más ambigua. Consideraré que esos otros usos son de carácter metafórico. Para los acotados límites el presente trabajo, el "montaje" parte de la base de la necesidad de un medio técnico asociado que sólo puede desarrollarse a partir de la existencia de estándares.[3] Y hasta la aparición de la literatura y el arte digitales, los estándares excluyentes sólo podrían hallarse en la fotografía, la cinematografía y la fonografía.

---

2 Una pregunta que se desprende de este enunciado es de qué modo existen diferencias al nivel de la exteriorización: los soportes de almacenamiento son exteriorizaciones y las inscripciones sobre esos soportes también lo son, pero ¿cuáles son las diferencias entre ambos? Dicho de otro modo, ¿qué cambia entre el negativo virgen y el fotograma que se imprime en éste a través de la cámara?

3 El concepto de "medio asociado" es fundamental para la teoría de los objetos técnicos que propone Gilbert Simondon. Su principal aporte es incorporar la necesaria imbricación de objeto y medio, superando la tendencia a una concepción centrada en los objetos en abstracto sin el mundo físico en el que operan. Para una discusión sobre los medios asociados, véase *El modo de existencia de los objetos técnicos* (Simondon, 2007, pp. 41-103)

De los tres casos, como señalé antes, el tercero llega con retraso respecto de los montajes fotográfico y cinematográfico. Y visto desde el punto de vista del estándar, la fotografía posee estándares menos estables debido a una particularidad fundamental: no requiere del funcionamiento de un objeto técnico para su fruición (una sala de cine, un tocadiscos). Puesto en términos simondonianos, la fruición del objeto estético, su existencia "efectiva" no depende de un medio técnico asociado. Es decir, la copia fotográfica existe como tal una vez que ha sido copiada desde el negativo. Por el contrario, el contenido de unos rollos de film solo existe en potencia hasta ser proyectado, del mismo modo que el de un disco de pasta o vinilo existe sólo en potencia hasta ser puesto a girar bajo la púa. Por su existencia física, sin necesidad de un medio técnico asociado, la posibilidad de devenir única de la fotografía es mayor respecto del máster fonográfico o el montaje de un film.[4]

El rasgo determinante de la técnica moderna es, entonces, la instancia de superación del medio asociado natural por el medio asociado técnico. Es decir, el contexto en el cual los objetos técnicos funcionan pasa de ser el medio físico dado a ser el medio físico creado. La distancia que hay entre, por ejemplo, la producción de sonido de un bajo eléctrico respecto de la de un contrabajo, del grano de una foto respecto del pigmento de un acrílico, de los compuestos químicos de una impresión 3D respecto de las propiedades del mármol (y se podría seguir) se establece en función de la dependencia de los primeros de un medio no dado, artificial frente a la relativa independencia de los segundos.

Bellas letras o tipografías fijas

En relación a la literatura, podría pensarse que la escritura constituye un estándar. No obstante, planteo la siguiente objeción: la escritura no es un estándar desde el momento en que no es condición de funcionamiento de un objeto técnico sino hasta la emergencia de lo digital. Hasta ese momento la escritura funcionó más como estereotipo que como estándar. Es transmisible, trasciende al individuo y sin embargo no es el vector de la industria. Si bien los tipos de imprenta constituyen un modo de proto-estandarización, que permite la producción seriada de libros, hasta bien entrado el siglo XIX, las imprentas corresponden a una de las últimas etapas de lo artesanal antes que a lo propiamente industrial, de manera similar a lo que sucede con la fotografía en el siglo XIX.

4 Acaso una excepción a este paradigma para el arte fotográfico pueda hallarse en la diapositiva, en el cual la necesidad de un medio técnico asociado es evidente, pero sus posibilidades de actualización poseen márgenes de libertad mayores que un disco o un rollo de celuloide, podemos poner una linterna frente a una diapositiva y reemplazar así al proyector, algo imposible para los otros dos tipos de soporte.

Los textos, es decir los resultados de las abstracciones de la codificación en la escritura, estuvieron siempre limitados por su relación a los soportes físicos donde se los almacenaba, como lo fueron los pergaminos y luego los libros. Como señala Matthew Kirschenbaum (2008, p. 3 y p. 34), con la aparición de los *diskette*s y luego del disco rígido, aparece una posibilidad hasta entonces limitada por las características físicas de los soportes existentes: la de un soporte siempre borrable. La "borrabilidad" de una inscripción pone en riesgo la posibilidad de conservación. Pensemos en términos de grados los rasgos que distinguen a la piedra de Rosetta de un artículo publicado en un portal de noticias *on-line*. La novedad es que el soporte siempre borrable hace del mismo almacenamiento una abstracción, y lo diferencia de otras forma de inscripción de carácter no definitivas, como el lápiz, o el curioso librillo de memoria de Cardenio en el *Quijote* (Chartier, 2008, pp. 33–35).

Dado este modo novedoso de existencia para las obras artísticas, bajo el que el soporte estandarizado asociado a medios técnicos también estandarizados cobra especial relevancia (y poder de constreñimiento) me interesa pensar de qué modo ciertas poéticas contemporáneas[5] propician la rebelión creativa contra la máquina y cuáles son los límites de esta búsqueda. Incluso en su relativo fracaso, considero que estas obras subrayan un aspecto fundamental para el arte que sólo puede existir dentro de un medio asociado: la estandarización supone la previsión de los resultados obtenidos a través del uso "correcto" de un dispositivo técnico. Me interesa por ello señalar de qué modo algunas obras pueden desbordar o al menos poner en tensión facturas técnicas diferentes mediante desviaciones conscientes o intuitivas respecto del estándar y la implicación de facturas diferentes (y a veces contradictorias). A falta de un nombre más preciso las denominaré "obras híbridas".

Consideremos la existencia de tres facturas técnicas diferentes. En primer lugar, la "factura técnica tradicional" asociada a ciertos procedimientos artísticos estabilizados del ejemplar único (lienzo, escultura, ejecución musical, puesta teatral, escritura) o el ejemplar artesanal (como las obras impresas antes de la industrialización de la imprenta). En segundo lugar, la "factura analógica", industrial, de productos estandarizados técnicamente reproductibles (el libro impreso, la partitura impresa, la fotografía, el registro fonográfico, el film). Por último, la "factura estandarizada digital" que supone la codificación e implica a todos los tipos de obras ya discutidos. La factura digital puede poseer además los rasgos de indexicalidad mediante metadatos,

5 Y cuyos precursores pueden rastrearse a los albores de la industria moderna, desde el *Tristam Shandy* de Lawrence Sterne en adelante.

vinculación hipertextual, convergencia de procedimientos (texto, imagen, sonido), aleatoriedad en su actualización o conformación y reproductibilidad inmediata, ubicua e infinita (al menos teóricamente).

Desestandarizaciones

Toda obra que tensione los límites del medio técnico lo hará de maneras diversas, impidiendo la presencia de rasgos comunes que permitan identificar una serie o rasgos que cumplan con los estándares vigentes en un periodo determinado. Por supuesto, como se discutió en los apartados precedentes, el estándar es un problema en sí mismo que excede a la simple serialización y a las obras técnicamente reproductibles. El estándar es requerido por las condiciones técnicas materiales que condicionan la reproductibilidad de los contenidos de negativos fotográficos, diapositivas, films, discos, cintas magnéticas y demás soportes. Además, es también requerido para garantizar la decodificación en dispositivos digitales de reproducción y acceso a los contenidos.

Si bien toda obra es técnica, aquellas que dependen de dispositivos de reproducción para su fruición poseen una diferencia radical respecto de las obras únicas, o "auráticas" retomando el concepto benjamineano, pero también de las analógicamente reproducidas en soportes como la copia fotográfica y el libro impreso. Es un problema que excede lo mecánico e implica a lo eléctrico. Cabe postular para las obras "convencionales" que a mayor dependencia de un dispositivo reproductor se da una mayor imbricación de obra y estándar que resulta determinante para posibilidades, como sucede con la práctica del montaje cinematográfico frente a la mayor libertad existente en el montaje fotográfico. Así cabe postular que si en un primer momento es previsible que las disputas de sentido y la persecución de valor de novedad de las obras se den en el plano de las inscripciones almacenadas en los soportes normalizados (el "contenido" en su acepción más extendida), también cabe contemplar un desplazamiento de la disputa del contenido al "continente". La primera instancia supone una relativa "transparencia", en la cual el estándar desaparece como problema (aunque define los límites de lo representable). En la segunda instancia, la imbricación dota de sentido a la superficie antes normalizada, la torna "opaca" al hacerla visible. Con todo, la visibilización del medio técnico asociado corre el riesgo de la esterilidad en un contexto signado por la creciente aceleración a partir de la capacidad siempre creciente de anticipación que los sucesivos estándares de cada época propician. Pensemos, por ejemplo, en qué ocurrió con experiencias no estándares en el cine y las artes audiovisuales, desde el *Napoleón* de Abel Gance a las videoinstalaciones de Nam June Paik, que demandan desafíos

específicos para su conservación que son de un orden radicalmente diferente al que presenta la versión restaurada de *Metrópolis*, proyectable hoy en cualquier sala comercial. Además, la preservación de estas obras depende del marco de las instituciones culturales, es decir de la posibilidad del museo de montar un medio técnico asociado no estándar, y no son reproductibles en el marco de los medios técnicos que dan forma a la sociedad contemporánea.

Estas obras son, por supuesto, casos límites, pero existen otras anomalías por obsolescencia que no constituirían ejemplos de factura híbrida y que son el objetivo de las distintas reconversiones para poder seguir existiendo en potencia por su adaptación a los estándares vigentes, como sucede con el caso de la digitalización de acervos sonoros, fílmicos o bibliográficos. En este caso se procura generar compensaciones para normalizar los nuevos formatos que convergen en los nuevos medios de reproducción.[6] Así, se estandarizan obras de órdenes diferentes, facilitando la mercantilización extrema que subyace al afán digitalizador (o también a su democratización, en la versión anticapitalista). Las obras híbridas, por el contrario, tienden a poner en evidencia las tensiones que provocan la digitalización u otras formas de reproductibilidad técnica.

Como los *cyborgs*, la tensión que proponen las obras híbridas reside en la imposibilidad de una estandarización necesaria para garantizar una reproductibilidad técnica, cada obra es un "prototipo". Este rasgo es especialmente interesante para pensar una poética tecnológica híbrida opuesta a la dinámica de los contenidos digitalizados estándar que confluyen en los nuevos dispositivos reproductores. Una obra híbrida no podrá ser fácilmente codificada y redistribuida, limitando su difusión, ya que su soporte es también una anomalía que imbrica contenido y continente. El objeto híbrido es lo opuesto del estándar que se requiere para generar contenidos aptos para un medio técnico dado. Pero por eso mismo un objeto híbrido también corre el riesgo de ser infecundo. No conforma un estereotipo en la medida en que no trasciende su individualidad. Esto se hace evidente en el dilema de la reproducción: así como un *cyborg* no engendrará pequeños *cyborg*s, sino sólo pequeños seres que compartirán su matriz orgánica y no su matriz técnica, a menos que los someta también a un proceso de tecnificación *a posteriori*, la replicabilidad de las obras híbridas requiere una amputación, preservando su contenido en detrimento de su continente.[7] Dicho de

6 Cabe sugerirse que esto produce una segunda estetización del propio objeto estético en virtud del anacronismo de sus estándares originales, pero esto excede el presente ensayo.

7 Un caso paradigmático de esta conservación por desguace es el libro-objeto y poema digital *Agrippa (A Book of the Dead)* de William Gibson, Dennis Ashbaugh, Kevin Begos, Jr.

otro modo, preservando aquello que puede ser reproducido de acuerdo a los estándares vigentes. La única forma de estandarizar estas obras es desguazándolas para codificar de manera separada sus aspectos formales en formatos específicos: texto, audio, imagen o video.

Límites del montaje

La emergencia recurrente de poéticas que tienden a la producción de obras híbridas visibiliza el idealismo que subyace a la pretendida transparencia de la técnica. Aunque si bien pueden contribuir a generar una fisura en las dinámicas estandarizadoras de la técnica, comportan también el riesgo de que el gesto sea estéril por el modo en el que existen dentro de conjuntos técnicos mayores. En este punto y, cabe aclararlo, sólo desde la perspectiva enmarcada en las dinámicas específicas del fenómeno técnico que he presentado, la noción de "montaje" alcanza apenas para dar cuenta del modo en que las obras híbridas crean fisuras, atendiendo a que el modo de existencia técnico contemporáneo implica necesariamente al estándar y a la serie para poder funcionar. Sin estándar no hay montaje o el dispositivo falla.

La "fisura", entendida como desestandarización acaso pueda encontrarse en el fracaso del dispositivo, pero no en el montaje que, desde la tradición cinematográfica, es un procedimiento técnico propio de la era industrial. El riesgo de esta perspectiva es que el signo positivo solo cabe para aquellas fisuras que luego originen un nuevo estándar, lo que implicaría sostener una teleología de la técnica basada en la tensión y posterior equilibrio metaestable hasta alcanzar el siguiente estándar. Lejos de una posición semejante, sólo una comprensión informada del medio técnico y sus dinámicas específicas en las que el estándar es determinante (es decir del arte en el medio técnico desde la revolución industrial en adelante) permitirá un crítica del montaje que atienda a la novedad radical implicada por la capacidad de mejora. Acaso en esa crítica estribe la posibilidad de una articulación con el estándar que no sea de signo destructivo, como las fisuras insoldables que instauran las obras que no se articulan en un linaje técnico. Este ejercicio demanda una mayor teorización, hoy ausente y que excede el alcance del presente escrito, en torno al carácter artefactual de los objetos estéticos como objetos técnicos, tensión que la reproductibilidad técnica hace presente de manera inevitable.

---

y una serie de colaboradores. He discutido este caso como modelo de obra híbrida en trabajos previos (Berti, 2011a; 2011b). En relación a estos temas, junto con Anahí Ré he discutido la posibilidad de una "poética de la desestandarización" (Berti y Ré, 2013).

3.

EL AZAR MEDIATIZADO. LA NOCIÓN DE MONTAJE EN EL ARTE BIOTECNOLÓGICO

Marcelo Quiñonero

El azar y el cuerpo en el derrotero postartístico del arte

Los variados rasgos que ofrece el itinerario artístico *contra la virtualidad* del cuadro, particularmente fortalecidos a partir del modernismo con Edouard Manet (1832-1883) y -sobre todo- Paul Cézanne (1839-1906),[1] hacen evidente cómo el conjunto de estrategias artísticas puestas en juego en dicho trayecto abandonan el empeño premoderno para *hacer reconocible* ilusivamente *la realidad en el arte*. Estrategias que comenzaron a delinear un arco de racionalidad artística que ha venido aproximando la realidad no-artística a la obra y, de este modo, promover la progresiva incorporación y proliferación de variables no controladas al mundo del arte.

Tales variables asumen mayor protagonismo a lo largo del modernismo y las obras son tributarias de un azar productivo que adquiere distintos grados de imprevisibilidad e indeterminación. Las obras del *action painting*, en su abandono de la organización inmanente, presentan las marcas de un azar productivo localizado que estrecha la relación productiva y receptiva temporal siempre diferida en las obras de la etapa premoderna de la era del arte. Esta introducción de la contingencia en el tardo-modernismo se caracteriza por la ampliación del compromiso corporal productivo, antes reducido principalmente a los ojos y las manos, al implicar variados movimientos y desplazamientos del cuerpo del productor empírico.[2]

1 Según el relato histórico de Clement Greenberg, el arte modernista (1890-1960) debía liberarse del lastre de representar iconográficamente cualquier aspecto del mundo y *presentar* sus propios medios como tema del arte. Este postulado ubica a Manet y luego Cézanne como los iniciadores del desvío de la línea vasariana y encuentran su correlato en los movimientos artísticos de vanguardia que desde principios del siglo veinte se abstienen de representar el entorno.

2 El artista trastoca aquel modo productivo caracterizado por una dependencia perceptivo-motora, cuya proximidad perceptiva monodimensional lo ubicaba *frente* al cuadro, por un modo de producir la obra en virtud de los movimientos corporales más o menos azarosos, realizados *encima* de la superficie de la tela.

En estas obras, por una parte, la materialidad del lienzo es el soporte de unos medios del arte que, de un modo u otro, acotan la indeterminación artística y elevan la probabilidad para el establecimiento o la articulación de códigos artísticos. Por otra parte, abren el camino, como lo había hecho el collage cubista, para provocar efectos en el espacio circundante. Este aspecto se hace más agudo y evidente con las dimensiones monumentales que adquieren las obras de Jackson Pollock (1912-1956) de la década de 1950, trastocando la relación tradicional del receptor empírico que paulatinamente se verá envuelto *en* la misma.

En tal sentido, el *happening* y algunos accionismos de la década del sesenta afianzan el derrotero que desplaza el foco del producto al mundo de la vida. Aquí se abandonan completamente los medios del arte y se introducen deliberadamente fragmentos no-artísticos reduciendo, en un primer momento, al mínimo la previsibilidad y la posibilidad de codificación artística. El happening anuda bastante bien con la idea de un azar productivo localizado que hace coincidir -ahora sí- la relación productiva y receptiva en un mismo acto. Esto es, al menos en teoría, lo que Allan Kaprow (1927-2006) se proponía a fines de los cincuentas y principios de los sesentas: la posibilidad de que cualquier fragmento no-artistico articule un acontecimiento divorciado de la racionalidad de los fines y que integre al receptor ahora como protagonista o partícipe necesario del acontecimiento provocando una multiplicidad de asociaciones inesperadas.

El azar productivo localizado ofrece variados matices que había incluso llevado a explorar y tematizar el *propio espacio corporal*,[3] poniendo en relieve esta *mayor imprevisibilidad e implicación somática*. Distintas propuestas artísticas se realizan a partir de un cuerpo que no remite como signo a la realidad sino que, como cuerpo real, acusa el impacto físico de la realidad no-artística a la que se expone. El decaimiento de las relaciones intercorporales que suponen estas prácticas artísticas –antes privilegiadas por los happenings– ocurre en un momento donde comienzan a tomar impulso propuestas que mediatizan la relación entre

3 Se trata de prácticas localizadas de lo que Simón Marchán Fiz ha denominado *body art antropológico* –aquellas que se realizan principalmente en la acción y en el movimiento del propio cuerpo del artista–. El autor cita obras como *Roll*, (1970) donde Dan Graham estudia la relación entre su propio cuerpo y el sudor provocado por sus movimientos para después apoyarse sobre la pared y transmitir la pintura de ésta a su cuerpo. Por su parte Dennis Oppenheim (1938-) con *Sun-Burn* (1970), exploraba el cuerpo como superficie material. Tras cinco horas de exposición al sol, aparece en su cuerpo un rectángulo pálido de los efectos de la protección de su vientre por el libro, opuesto a la transformación cromática de la piel expuesta directamente al sol. Como afirma el autor, el tema no era el dolor de la exposición al sol, sino el acto de devenir rojo. Otra obra del mismo artista, *Presiones de aire* (1971), juega con las deformaciones provocadas en el esquema corporal (cara, manos, pelo), etc. *Cfr*. Simón Marchán (1986), pág. 235 y ss.

unas partes con otras del mismo cuerpo exhibido como obra de arte -ya sea del propio artista o no- y el receptor de la misma. Tales propuestas[4] articulan un devenir electrónico que, haciéndose dependiente del medio no-artístico, extienden paulatinamente la dimensión espacial del contacto sin interrumpir la simultaneidad receptiva temporal inaugurada con el *happening*.

Mediatización tecnológica del azar: la tecnología dentro y fuera del cuerpo

Estas tendencias, que *dificultan el reconocimiento del arte en la realidad* y marcan el linde para cualquier atisbo modernista, definen también un itinerario que va a desplazar los intereses artísticos hacia formas de azar productivo deslocalizado. Los medios no-artísticos de los que se hacen dependientes, que asumen las condiciones materiales de producción de las sociedades tecnológicamente avanzadas, van a permitir desligar del lugar físico al cuerpo ya sea del propio artista o no con respecto a un receptor potencialmente integrado en la acción artística que asume su relación intercorporal deslocalizada.[5]

La tematización del propio espacio corporal en las formas de performances productivas tecnológicas deslocalizadas van a ganar terreno como posibilidad artística o no-artística para la exploración extracorporal e intracorporal remota. Se trata de manifestaciones donde el cuerpo se convierte en anfitrión no sólo de la tecnología, sino también del efecto de las decisiones de los agentes remotos que interactúan con la exterioridad[6] (vía telemática) e interioridad del organismo (vía endoscópica y telemática).[7] Tales performances productivas, características de la racionalidad artística posthistórica y de entornos socio-tecnológicos avanzados, demandan una atención cada vez mayor

4 Como el arte incipientemente mediatizado inaugurado por Nam June Paik (recordemos a su musa Charlotte Moorman y la obra *TV cello Premiere* [1971]).

5 No vamos a discutir en este lugar esta asimetría –entre quien propone la acción y quien se suma para llevarla a cabo-, sólo queremos esbozar unos trazos que pueden mostrarnos algunos efectos de dicho desenvolvimiento.

6 A mediados de la década de los noventa el artista australiano Stelarc (1946) empleó la tecnología protésica para capacitar y estimular a distancia sus músculos, lo que resulta en gestos involuntarios y movimientos del cuerpo incontrolables por el artista. La idea consiste en desarrollar un sistema que permita la estimulación de los músculos por medio de una pantalla táctil. Con *Stimbod* y *Ping-body* pone de manifiesto a un cuerpo objeto (un cuerpo anfitrión) que puede ser controlado (por medio de dispositivos electrónicos) y manipulado a distancia, es decir por operadores ausentes del espacio de vecindad física (telepresencia).

7 Otra obra del mismo artista denominada *Stomach Sculpture* (*Escultura estomacal*) consistía en un dispositivo luminoso que a la vez emitía sonidos, se abría y retraía. Estaba conectado a la red (*world wide web*) de modo que se podía acceder y/o activar el mecanismo remotamente.

en la mediación tecnológica, desplazando la polaridad del resultado al procedimiento.

Sin embargo, el aumento de la imprevisibilidad del resultado de la acción artística va a ser atenuado a medida que *el mundo de la vida se expande al interior del mundo del arte*. Particularmente cuando atendemos a las tendencias del bioarte[8] y el llamado arte transgénico,[9] es decir, aquellas modalidades artísticas que comprometen la intervención y manipulación de los procesos biológicos. Aquí la importancia de la dependencia tecnológica y procedimental adquiere protagonismo cuando tales propuestas avanzan en el sustrato orgánico, ya se trate de un *cuerpo receptor* anfitrión de la tecnología (con sus implantes transitorios o permanentes) o un *cuerpo donante* (que provee excreciones, semen, saliva, sangre, etc. o del que se aíslan las células para su cultivo y manipulación).[10] Estas propuestas, ya se trate de las que apelan a *implantes* o las que surgen de *explantes*,[11] resultan de la introducción de porciones cada vez más amplias del mundo de la vida y entornos nada artistizados que con sus protocolos extraños al mundo del arte determinan el éxito de la acción artística. En la dialéctica entre la determinación protocolar que emana de dichos contextos y la indeterminación artística apartada del reino de los fines existe un hiato entre producción y efecto artístico que requiere algún esclarecimiento.

Premisas alegóricas y nuevas marcas de contemporaneidad artística

En este punto consideramos oportuno aproximarnos al concepto de alegoría desarrollado por Walter Benjamin ya que para éste -al igual que para Adorno- las manifestaciones artísticas más recientes debieran iluminar todo el arte más que a la inversa. Esta afirmación es concordante con lo que Peter Bürger sostiene cuando expresa que "la experiencia de Benjamin en el contacto con las obras de vanguardia es lo que le permite tanto el desarrollo de la categoría como su aplicación a la

8 Bioarte es un término acuñado originalmente por el artista Eduardo Kac (1962-).

9 El artículo-manifiesto *El arte transgénico* fue redactado por Kac en el año 1998.

10 Una de las últimas obras de este artista es su premiada *Historia natural del enigma*. Exhibida entre abril y junio de 2009 en el Weisman Art Museum, en Minneapolis, consiste en una serie compuesta por una escultura (*Singularis*), litografías (*Edunia's Seed Pack Studies*), una edición limitada de paquetes de semillas de Edunia con semillas reales y, como punto neurálgico que articula a las demás, un plantimal (sic). *Edunia* es el nombre que Kac ha dado a la pieza central de su propuesta y comenta, con ánimo esclarecedor, que se trata de "una flor producida por ingeniería genética que es un híbrido de mí mismo y una Petunia". Y luego continúa: "La nueva flor es una variedad de Petunia que inventé y produje por medio de la biología molecular".

11 Con *explante* aludimos al fragmento de tejido escindido del órgano que procede y cultivado en un entorno artificial de crecimiento.

literatura del barroco, pero no al contario." (Bürger, 2010, p. 97) Partiendo de esta premisa, nuestro interés consiste en constatar algunos alcances de dicha categoría de alegoría para referir tanto a la arista productiva como a la del efecto artístico de las manifestaciones del arte biotecnológico.

Bürger distingue distintos aspectos del concepto de los que destacaremos particularmente dos:

> **1.** Lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función (incluso, tal categoría funciona si el fragmento considerado contempla entornos completos carentes de arte). La alegoría es por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico que caracteriza a las obras premodernas.
>
> **2.** Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. Se trata de un sentido dado, que no resulta del contexto original de los fragmentos. Es decir, el sentido que le da origen es extraño al contexto del arte.

Al igual que las obras de la vanguardia, las obras del arte biotecnológico más reciente parecen refrendar aquello que concierne (i) al tratamiento del material (separación de las partes de su contexto) y (ii) la constitución de la obra (ajuste de fragmentos y fijación de sentido). Esto es así si atendemos particularmente a la *incorporación* al mundo artístico de contextos especializados poco o nada artistizados que definen al tipo de conocimiento que le da existencia.[12] Es decir, de acuerdo a lo desarrollado hasta el momento, contravienen la organicidad metafórica del arte premoderno y extraen su sentido de un contexto ajeno o extraño al que le dio origen.

El montaje -categoría con la que coinciden estos dos conceptos de alegoría que expusimos-[13] supone (i) la fragmentación de la realidad y

12 Integrando al campo artístico las investigaciones que los expertos científicos, médicos, biólogos, ingenieros, especialistas en electrónica y técnicos realizan en su medio específico. Con tales desarrollos se integran nuevos entornos -universitarios e institucionales- que anteriormente carecían de arte.

13 A sabiendas de que la categoría puede aplicarse a diversas modalidades mediatizadas que se atribuyen a distintas prácticas cuyos niveles de funcionamiento pueden incluso condensarlos a todos. Resulta pertinente contemplar que para un mismo nivel de funcionamiento puede haber diferentes usos. Por ejemplo, para el caso del cine donde el concepto de montaje constituye una técnica básica operativa, no es lo mismo pensar el *cine narrativo* que el *cine artístico* de vanguardia de Léger, en el que las unidades significantes se independizan -con relación a la macro-estructura del enunciado-; la estructura narrativa es abierta; el sentido se dispone de manera indiferenciada; etc.

(ii) describe la fase de la constitución de la obra. Al respecto, conviene retener que tal conocimiento y empleo de medios no artísticos implica también la manipulación de unas propiedades biológicas sujetas al dominio instrumental de los actuales desarrollos biocientíficos, en particular las actuales tecnologías de tejidos e ingeniería celular (cuyos efectos de tal manipulación son ocasionalmente exhibidos junto a otros artefactos que se agregan alegóricamente a la propuesta).[14]

Ahora bien, si, por una parte, la introducción de medios y eventualmente entornos no-artísticos se enarbolan como factores que aniquilan la organicidad de la obra y la subjetividad del artista que los articula -y en este aspecto, las obras del arte biotecnológico siguen las premisas alegóricas como marcas de contemporaneidad artística-, por otra parte, al reconstruir dichas obras -particularmente las más avanzadas que apelan a un cuerpo donante- y recomponer su principio constitutivo, éste se hace borroso u opaco, devolviendo o poniendo en un primer plano nuevamente el sentido perdido con la fractura de la obra orgánica.[15] Este aspecto del arte biotecnológico se vuelve problemático ya que parece contradecir aquel aspecto del montaje que rehúye de todo contenido semántico.

Cuestiones: el montaje *en el montaje*

Estas consideraciones aluden a los *aspectos compensatorios* viabilizados por un artefacto que pone de manifiesto un estado deseado del mundo, llevados a cabo por un tipo de acción teleológico-estratégica que apela al dominio cognitivo-instrumental de la ciencia y la técnica.[16] El bioarte y el arte transgénico prometen una inagotable biodiversidad artificial (ésta es su cobertura ideológica) en un mundo de la vida (limitado) que experimenta la amenaza y erosión continua de su biodiversidad natural. Pero al articular esta promesa, las obras del arte biotecnológico hacen presente algo entre las partes y el todo que es indisociable del sujeto que las produce, y el sentido de esta nueva totalidad es una condición necesaria para su recepción (eventualmente simbólica). De lo anterior surgen cuestiones de las que debiéramos extraer algunas consecuencias:

---

14 Obras como *Disembodied Cuisine* (2003), *Victimless Leather* (2004), de *SymbioticA; Blender* (2005) de Stelarc & Nina Sellars; *Ear on Arm* (1996-2008), work in progress de Stelarc; o la mencionada *Historia natural del enigma* (2009), de Eduardo Kac, dan cuenta de esta situación del arte contemporáneo metropolitano de fines-comienzos de milenio.

15 Recordemos que las obras de arte orgánicas, es decir aquellas elaboradas a lo largo de toda la etapa premoderna de la era del arte, borran u ocultan el proceso formativo en favor de la metáfora que arbitra.

16 Tal y como fue explicado y aplicado al arte por el propio Bürger (2010) a partir de la crítica a la religión de Marx, o por Marcuse al poner de manifiesto el doble carácter utópico-ideológico de la cultura burguesa.

> ¿Hay -en el arte biotecnológico- un principio de construcción que recupera la imaginación subjetiva y el control productivo -antes librado al azar-? En otras palabras ¿hay un giro que tiende a restablecer una conciencia que atiende y reconcilia -en alguna medida- procedimiento y resultado? Por otro lado: ¿Podemos considerar un sesgo a la indeterminación de la obra artística -elevando la probabilidad del resultado- aquel aspecto que hipostasia la técnica y el diseño propio o inherente a la práctica artística biotecnológica?

Por una parte, cualquier análisis productivo y eventualmente receptivo-productivo del arte biotecnológico debiera contemplar y retener todos aquellos aspectos que tiendan a posponer y dar por sobrentendidas las técnicas de montaje a las que apela la manipulación instrumental de los procesos biológicos (aquí todo un campo semántico define el utillaje: ensambladores, "piezas" para cortar y empalmar genes o fragmentos de ADN, andamios bio-absorbibles, etc.). Tal afirmación se apoya en la circunstancia de que habría en el arte biotecnológico un principio de construcción que recupera la imaginación subjetiva y el control productivo antes librado al azar.[17] En otras palabras, en una primera aproximación, habría un giro -aun tratándose de arte avanzado-[18] que tiende a restablecer una conciencia que atiende y reconcilia -en alguna medida- procedimiento y resultado. Sin embargo, este *montaje* en el MONTAJE, es decir, este apropiacionismo tecnológico con el que caracterizamos aquél para conformar a éste (la obra), se presenta como una forma de experimentación artística enderezada a constatar los efectos de orden sociológico, y eventualmente los de orden psicológico y antropológico, que conlleva esta estrategia alegórica que asume los procesos biológicos como información y se apropia de prácticas protocolizadas carentes de arte.[19] Este aspecto no queda invalidado por

17 Aspecto que no está librado de controversias. Citamos las obras de *SymbioticA* u otras como *Historia Natural del Enigma* (2009), de Eduardo Kac, pero podríamos avanzar con distintos experimentos mentales -derivados de algunas afirmaciones de su artículo-manifiesto *El arte transgénico*-, poniendo el foco de nuestro ejercicio especulativo en situaciones que puedan afectar nuestra comprensión intergeneracional.

18 Avanzado en el sentido adorniano de desplegarse en el específico horizonte tecnológico más actual, negando cualquier pretensión regulatoria que escape a la contingencia.

19 En tal sentido, se trataría de un experimento candidato a transparentar -por lo tanto a confrontar- el déficit entre una política científica -atravesada por las demandas de éxito de los gobiernos nacionales- y una conciencia social desfasada cuya brecha la publicidad artística pudiese mitigar. El *montaje* entonces, como un tipo de acción divorciada de los fines -ya no es parte de una rutina de la esfera cognitivo-instrumental de la ciencia, su empleo tampoco se dirige a aquel receptor participativo completamente irresponsable-, propiciaría una circulación intersubjetiva del significante, interfiriendo en el significado como MONTAJE (aspecto que deberá analizarse con más detalle, específicamente en lo que respecta a su recepción).

formar parte de la obra o manifestación como MONTAJE, es decir, como artefacto institucionalizado y culturalmente codificado.[20] Por otra parte, retener aquellos aspectos que obliteran la técnica y el diseño inherente a la práctica biotecnológica contribuye a erigir un sesgo a la indeterminación de la obra artística elevando la probabilidad del resultado. Si esto es así, el arte biotecnológico, corporal, performático de fines-comienzos de milenio ha invertido la ecuación del arte corporal y performático de los sesentas y setentas al trastocar el aumento en la imprevisibilidad del resultado que caracterizaba sus propuestas por una aumento en la previsibilidad del mismo.

20 De modo que la obra asume como totalidad este doble aspecto de promesa de felicidad del arte después del fin del arte -su aspecto simbólico- y circulación intersubjetiva no-ideológica -su aspecto alegórico-.

4.

EL MONTAJE.
UN DESAFÍO PEDAGÓGICO PARA LA INSTITUCIÓN ARTE

Sergio Yonahara

Preámbulo

Este artículo no enfoca directamente la noción de *montaje* en cuanto este concepto pueda implicar –en el marco de una teoría crítica– una cierta esperanza o promesa de *politicidad* de las artes o las bellas artes. Más bien, nos ocuparemos en esta oportunidad de la noción de montaje en cuanto al surgimiento o la admisión de este procedimiento poético que implicó un giro pedagógico histórico en la formación superior de agentes para la esfera de las bellas artes; además de un problema a la hora de concebir algún tipo de *gramática visual,* propia de las bellas artes o de las disciplinas encargadas de comprender la organización de los estímulos visuales de cualquier tipo. Dicho de otro modo, no tomaremos el montaje en su potencialidad, o última esperanza, respecto de la efectividad social, horizontal o centrífuga de las artes, contra la dominación política, sino que observaremos sus consecuencias en las sub-esferas de la gramática y la pedagogía de las artes visuales.

Montaje, discontinuidad histórica

Hemos de decir, en términos generales pero siguiendo la deriva de sentido inaugurada por la teoría crítica a partir de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno, que por montaje entendemos el *procedimiento poético* por el cual, sin perder su carácter cósico real, los diversos componentes concurren a la realización de una obra de arte, meramente yuxtapuestos, careciendo ésta de lazos de solidaridad convincente entre sus partes. Así, el montaje como procedimiento convencionalmente aceptado en el campo de las bellas artes determina una discontinuidad que, des-trascendentalizando el conocimiento del ente en este campo, desacredita las categorías que históricamente se tuvieron por invariantes de las obras de arte logradas, si no desde la Poética aristotélica, al menos desde el inicio de las artes autónomas a finales del siglo xv. Hablamos de la creencia de que una obra de arte, para serlo, debe articularse orgánicamente, integrando y no meramente adicionando sus partes, las que adquirían finalmente su valor primordialmente en función del lugar

que ocupan en el todo, y no de su propio valor exento (Adorno, 1949; Junker, 1971). La aceptación institucional del montaje, y de su orden mundano y poco complejo, como obra de arte constituye el *estadio de autoconciencia y libertad* anticipado por Hegel, es decir cambio más profundo, o el final, de la historia de las bellas artes, entendidas sus obras como conjuntos o totalidades de elementos integrados de una materia unitaria (*cfr.* Fraenza *et alt*., 2009, I. y II.).

Imágenes

Cabe aclarar que, en las bellas artes –y no en las demás artes– el procedimiento canónico que permitió durante cuatro siglos la consecución de artefactos orgánicos suficientemente estéticos fue, ni más ni menos, la imagen. Es decir la creencia y obligación de que las obras de bellas artes, pinturas, esculturas, etc. fueran representaciones ilusorias iconográficas de objetos y escenas visibles. La voluntad de construir imágenes o ilusiones icónicas convincentes sirvió para que cada uno de los rasgos visibles que constituyen una obra maestra se integren, en una unidad mayor, solidariamente con el fin de colaborar en el carácter ilusorio de un sistema unitario. Entiéndase: la imagen parece haber constituido desde el 1500 en un factor de importancia para que las obras de arte se hayan percibido como conjuntos unitarios (Fraenza *et alt*., *op.cit*.; Junker, *op.cit*.).

Imágenes, lo que se opone al montaje

Cabe aclarar también que, en las bellas artes, el montaje no es, bajo ningún concepto, imagen. Hay que decirlo ya que ha sido habitual que el término imagen haya sido utilizado de una manera un tanto oscura en la teoría literaria, causando gran confusión, inclusive al interior de la teoría crítica. Las obras montajísticas propias de la esfera de las bellas artes, lo fueron, antes que nada, por no ser imágenes, por estar ensambladas a partir de procedimientos que no requieren que las partes se integren solidariamente. En el montaje, los componentes se yuxtaponen, formando un conjunto visible cuyo orden, o régimen de articulación de las partes, es notoriamente más simple que las imágenes o las obras de bellas artes del pasado. Una cosa es el orden orgánico de las imágenes, que cumpliría con los requisitos del tradicional símbolo estético, y otra cosa es el orden simétrico, tosco, pobre y disidente, capaz de poner al descubierto el carácter mítico, falso y contingente de la creencia artística. Sin temor a excedernos, podemos sostener que la oposición entre obra orgánica (1) y montaje (2) se superpone con muy poco residuo a la distinción entre representación artística (1) y espectáculo real (2); entre iconismo (1) y concretismo (2), entre obras cuyas partes encuentran su fin en la ilusión unitaria y el sentido de una imagen (1), y

obras que convocan sus partes a través de la exigua fuerza de la institución o la convención (2). Habría algunas imágenes cuya ilusión –imperita y fracasada–, como los célebres montajes y foto-montajes de la *nueva objetividad* (*Neue Sachlichkeit*) serían menos integrales y tal vez menos alentadoras o tranquilizadoras que los mejores ejemplos ilusorios de la tradición pictórica. Pero esto es poco relevante para una teoría crítica de la función social del arte. También sucede que, dentro de las obras montajísticas, las habría con diversos niveles de dispersión y extrañeza, entre obras todavía reunidas en un orden simétrico, puramente sintáctico (como los casos de Theo Van Doesburg o Laszlo Moholy Nagy), y conjuntos que no llegan siquiera a suscitar su carácter artístico a menos que sean comprimidos exteriormente por otros dispositivos institucionales (como los casos de Michel Asher o Vito Acconci).

La falsa promesa (simbólica) del cuadro

Casualmente el elemento ideológico de las bellas artes está asegurado por la creencia de que sus obras deben ser imágenes o deben representar contenidos simbólicos partiendo de ilusiones icónicas de escenas visibles. En este sentido, los teóricos críticos observan que las obras de bellas artes han sido por cuatro siglos *representaciones idealizadas de la realidad*, en las cuales el nivel alto e integrado de sus componentes sensibles consiguen mitigar como efecto, cualquier tipo de contradicción presente en la realidad que representan, propiciando como lo sostenía Herbert Marcuse un efecto afirmativo, en la medida en que el arte fue capaz de satisfacer las necesidades residuales, reprimidas en la sociedad real. Entiéndase, el montaje, por su novedad e incomprensibilidad, impidiendo el efecto consolatorio de la ficción artística más convincente, tendría un cierto potencial contra la dominación política, al menos contra la que es mediada y posibilitada por la ideología del arte misma. "La emoción producida por la ficción es más intensa aún que la emoción producida por la realidad," (Pierantoni, 1983, p. 4) luego: el montaje carecería aparentemente del rendimiento necesario para una redención intramundana, para tranquilizarnos y darnos esperanza de frente a una realidad atroz.

¿Enseñar el montaje?

Más allá de que el montaje, en un sentido teórico crítico, haya puesto de manifiesto el carácter convencional e ideológico de las bellas artes, ha resultado un problema empírico a la hora de administrar la formación en los saberes y destrezas necesarias para hacer arte. Para hacer el arte ya desencantado por el montaje mismo.

Antes del montaje, durante la era temprano moderna en la que la obra de arte coincidía con el símbolo estético, orgánico, formar un escultor o un pintor consistió -principalmente- en entrenarlo en el dominio de la ilusión icónica verosímil. De estas habilidades, asociadas a la denotación icónica, dependía el efecto mítico, estético e inmediato de su arte. Luego, dicho saber podía ser complementado con una formación cultural destinada a enriquecer las derivas connotacionales del sentido de la obra. Derivas que dependen necesariamente del éxito ilusorio de la denotación.

La composición antes del montaje

Luego, la noción de *composición*, en el arte todavía aurático, no existió sino como una etapa de la propia consecución ilusoria. La palabra existe ya en los tratadistas de la pintura en el renacimiento, pero circunscrita a la articulación sintagmática de diversas superficies o manchas de color poligonales, destinadas a integrarse produciendo un efecto ilusorio, representando volúmenes, luego: miembros, cuerpos, historias (Alberti, *De Pictura*, 1435). Decimos esto pues la acepción actual de dicho término indica más bien una suerte de organización global de la pura morfología visible del artefacto. Corrientemente, en las academias de las artes visuales posauráticas, el término composición vale tanto para el auténtico montaje como para las obras constituidas por imágenes, aplicándose en este último caso en niveles de percepción y morfología no atinentes ni a la verosimilitud de la representación icónica, ni a su deriva simbólica.

Una nueva noción de composición

En la tradicional academia de bellas artes no había cursos o talleres de composición ni de morfología (como lenguaje capaz de describir la forma visible o sensible). En cambio, el entrenamiento se lograba en talleres de anatomía artística, dibujo del natural, etc. ¿Para qué pensar el régimen que organiza el conjunto? Porque éste puede en la práctica integrarse a partir de la ilusión y la verosimilitud.

Sin embargo el surgimiento de la noción de composición tendría su procedencia en otro ámbito educativo: el de las *escuelas comunes*. Estas tendrían la misión de capacitar a las masas de obreros para tareas más complejas, permitiendo una mejor inserción en las nuevas e incipientes sociedades industriales. En este contexto por ejemplo, se tenía la necesidad de incluir el *dibujo*, como una habilidad básica. En palabras de Horace Mann, la inclusión de esta disciplina artística tendría las siguientes virtudes: “a) contribuiría a la caligrafía, b) era una habilidad esencial para la industria, y c) era una influencia moral” (Mann, 1841, p.

186). No obstante, hacia fines del siglo XIX muchos educadores se hallaban disconformes por la calidad de estas clases. Entre ellos Arthur Wesley Dow quien escribiera lo que se considera el primer libro sobre *Composición*. En dicho texto Dow manifiesta que el punto de partida de su trabajo fue la contribución del profesor Ernest Fenollosa, y según el propio Dow, en la concepción de educación artística para la escuela normal:

> [Fenollosa] defendía con gran energía una concepción radicalmente distinta, basada en principios sintéticos, igual como sucede en la música. Creía que la música era, en cierto sentido, la clave para comprender las otras bellas artes, ya que su esencia era la belleza en estado puro: también creía que el arte espacial debería llamarse "música visual", y que debería ser estudiado y criticado desde este punto de vista. (Dow, 1899, p. 4)

El resultado al que arribó Dow fue la de un método de análisis que constaba de tres elementos: la línea, el notan (palabra japonesa que se refiere a la luz y sombra) y el color. Esto elementos y sus derivaciones eran aplicadas a imágenes, observándose la distribución de las masas, los formatos y proporciones en base a los siguientes postulados: la oposición, la transición, la subordinación, la repetición y la simetría. Independientes del sentido y de la referencialidad. Todas estas categorías habrían de ser aplicadas a obras icónicas.

Legislar ahora, un orden poco complejo

Pero por otra parte, en el siglo veinte, ante la artisticidad (histórica e institucional) del montaje, los oficiantes de un arte pretendidamente trascendental pueden formularse preguntas como la que sigue, con el fin de encontrar una razón no icónica que sea capaz de legislar no ya un orden complejo sino uno simple, no ya un orden meritorio en su conquista sino uno perezoso y vano, no ya un orden orgánico sino, meramente, simétrico:

> ¿Cómo puede una secuencia de desviación de un conjunto de fotones a través de medios transparentes diferentes, una reacción fotoquímica, un cambio en el potencial de membrana de un centenar de miles de células, una constelación de actividades eléctricas a lo largo de millones de fibras nerviosas, una red muy intrincada de excitaciones e inhibiciones en el espesor de la corteza visual, cómo puede, repetimos, dar lugar a esas sensaciones tan evasivas de describir pero tan potentes y obvias como las que se producen al observar una obra de arte? (Pierantoni, 1979, p. 4.)

Es decir, la creencia en una simpatía micro-macrocósmica estuvo tradicionalmente ligada, con el desarrollo de la destreza ilusiva, a los contenidos de la representación icónica y no meramente a las

proporciones del artefacto visible aún carente de significado. La estética tradicional prometió al conjunto orgánicamente ligado, por ser metáfora natural (semejanza natural) del mundo visible, un efecto de completitud. Junto con el fin del sentido trascendental de la ilusión, se disipa toda "fe pitagórea en la pureza y en lo absolutamente divino de las proporciones" (*Ibíd*.). Por lo tanto, se deberá concebir una gramática secular, del tipo que sea, para dar cuenta del orden menor del montaje. Y para enseñar su cada vez más intangible y débil arte. Una de las posibilidades, tal vez en referencia al espesor mnemónico y sensorial de la teoría de la música, sea la de considerar la física y la fisiología de los sentidos. Otra posibilidad, menos convincente, la combinatoria de unidades de la geometría abstracta, como si pudiéramos hablar de la corrección, los méritos, y tal vez, los efectos de la disposición de los grises, de los negros y de los blancos en el *Guernika*, cortados por límites diagonales.

Goce de la forma visible

Autores como Clive Bell y Roger Fry, ya en la primera mitad del siglo veinte se ven obligados a iniciar una lección de estética comentando que una determinada *Asunción* es una importante estructura piramidal en el centro de la composición. Ejemplo cabal de cómo los críticos o animadores de las bellas artes dedicaron todas sus energías intelectuales a un amor extático y exclusivo por las formas visibles puras, dejando el significado o contenido, inclusive denotacional, en manos de otros agentes. Para comentar una pintura de Nicolas Poussin, Fry describe, antes que nada, dos sistemas de masas contrapuestos, uno gris casi neutro, geométricamente limitado por una volumetría prismática; y el otro, cromáticamente vivaz, con un movimiento anular, casi de danza. Sólo al final, e incidentalmente se menciona que se trataba de una pintura que representa el descubrimiento del engaño de Aquiles por parte de Ulises para hacerlo participar de la guerra de Troya, etc. Clive Bell y Roger Fry podían gozar (decían) la forma visible, desvinculados de todo posible contenido presente en ellas. La característica del arte es la creación meritoria y regulada de formas significantes pero, cuyo mérito artístico se sitúan antes o independientemente del significado iconográfico. Méritos y reglas sintácticas que valdrían para un conjunto no integral, montado. Entre los filósofos de la estética, se ha convertido en un lugar común el señalar con el dedo la obvia circularidad del pensamiento de Clive Bell en cuanto a su rendimiento estético trascendental pero, ¿qué hay de las creencias operativas que dan base a una pedagogía del arte? Bell argumentaba que el fin de la estética era aislar aquellas características peculiares del objeto que pueden producir emoción o efecto de algún tipo. Estas configuraciones visuales particulares –no estructurales- fueron llamadas por él *formas significantes*: *cualidad de la obra de arte* (inclusive de aquellas que no son

imágenes) *capaz de suscitar la emoción estética*. Propiedades de las cuales difícilmente pueda encontrarse ninguna descripción o definición satisfactoria. Deberíamos tratar con evasivas invariantes, tales como las que James Gibson intenta formular en su ecología de la percepción (Gibson, 1950). Pero el punto aquí no es reconocer el claro defecto central en estas ideas, sino destacar el hecho de que estos autores admiten una profunda o exclusiva participación de lo sensorial en el goce directo (no mediado por la significación) del objeto artístico, si lo hubiera. Las formas puras, aún yuxtapuestas por el montaje, son el centro de la atención y de la concentración estética en una búsqueda formal-estructuralista tendiente a investigar las leyes de equilibrio que regulan toda composición valorable. Composición como ordenamiento simétrico de un conjunto de añadidos no necesariamente solidario.

Gramática del montaje

El giro decisivo en relación a la necesidad de establecer ciertas gramáticas visuales se daría en el marco de la *Bauhaus*, la célebre escuela alemana que propugnó la unificación de todas las artes. Tanto en su *Vorkurs* (curso básico) llevado a cabo sucesivamente por los artistas Johannes Itten, Laszlo Moholy Nagy (Moholy-Nagy, 1929) y Josef Albers, como en los talleres de pintura de Wassili Kandinsky (Kandinski, 1926) y Paul Klee (Klee, 1925), accedemos a la presentación de estudios analíticos de elementos básicos y reglas de composición para artefactos visuales no icónicos, que al decir de Jacques Aumont se concentrarían en los siguientes aspectos:

> a) Un conjunto de elementos: es decir un repertorio de figuras posibles de aplicar a toda construcción plástica, de la cual destacamos: la superficie, el color y la gama de valores.
>
> b) Una serie de estructuras: a partir de los elementos anteriores el trabajo del artista será la de construir formas más complejas. Relaciones de elementos tales como punto, línea, superficie y sus resonancias tales como: dimensión. Forma. situación espacial. etc.
>
> c) El proceso de Estructuración, consistente en el acto de elaborar, dar forma, a estructuras, según una secuencia de pasos ordenados. (Aumont, 1990, p. 284)

Aunque de modo intuitivo, las experiencias de los espacios curriculares bauhasianos dieron forma a las ideas de alfabetos, gramáticas y "principios" de organización plástica. Sin embargo, a posterior, se produciría una interrelación con nuevas áreas de las ciencias humanas que darían nuevas justificaciones a estos procederes. En particular, el

advenimiento y desarrollo de la teoría de la *Gestalt*, su noción de Totalidades perceptivas, sus principios tales como relación de figura/fondo y el conjunto de los agrupamientos, propondrían dentro del marco de una perspectiva fenomenológica la base teórica de una nueva forma de entender la composición. En este sentido son célebres textos como: *Fundamentos de Diseño* de Robert Scott (Scott, 1959), *El Lenguaje de la Visión*, de Gyorgy Kepes (Kepes, 1950) y de manera destacada *Arte y percepción visual* de Rudolph Arnheim (Arnheim, 1957). Aunque todos ellos abordan la problemática de la composición como la necesidad "biológica" y psíquica de la búsqueda de "unidad" y "equilibrio", echan mano a estos principios para llevarlos a decir otras cosas: la importancia y suficiencia de estos principios para obtener obras de artes no-icónicas con una organización compositiva aceptable. Sin embargo, el resultado fue bastante diferente. Bajo la idea de un arte literal, de estructuración aditiva (montaje) y con la premisa de la eliminación de todo indicio de profundidad espacial, con los artistas de la llamada *Nueva Abstracción* (Frank Stella, Keneth Noland, Ellsworth Kelly, Barnett Newman, etc) quedaría en evidencia que los principios gestálticos, si bien son parte de la problemática de la percepción visual, lejos están de contribuir con composiciones integrales y unificadas tal como lo hacen las representaciones icónicas (integradas). El carácter aditivo y seriado (que por ejemplo, fácilmente puede ser sostenido bajo la ley de semejanza) lejos está de dar un principio de unidad integral, dando fundamento más bien a una suerte de "estatuto" de artes visuales aditivas, en el cual sus elementos se encuentra en una solidaridad elemental propias de una concepción montajista de composición.

5.

EL MONTAJE COMO AUTOCRÍTICA DE LA INDUSTRIA CULTURAL

Luis Ignacio García

Este trabajo se propone destacar la importancia del *montaje* (no sólo cinematográfico) en la teoría crítica de la industria cultural de Theodor W. Adorno, señalando el lugar singular y estratégico que ocupa en ella: el montaje es en Adorno un dispositivo característico emergente de la propia lógica de la industrialización de la cultura, pero a la vez resguarda la promesa más intensa de su propia autocrítica. En este sentido, y parafraseando el postulado adorniano del montaje como "autocorrección de la fotografía" (Adorno, 2004, p. 208), sugerimos la hipótesis fundamental de este trabajo, que postula al *montaje como autocrítica de la industria cultural*, una hipótesis que puede resultar productiva no sólo para volver de otro modo sobre el viejo y manido tópico frankfurtiano de la "industria cultural", sino también para encuadrar abordajes críticos contemporáneos, en el espacio abierto más allá de la "gran división" (Huyssen, 2002). El montaje, así, sería una consigna posible bajo la que podrían aún encontrarse, en su propio desmoronamiento, alto modernismo y cultura masiva en un territorio ajeno a esa propia distinción, y que abriría un frente posible de lucha contra la estandarización de la cultura. El montaje, entonces, en el inestable umbral de una *teoría crítica de la industria cultural*, esto es, entre el genitivo objetivo que somete a la industria cultural a los dictámenes prescriptivos de un alto modernismo indignado por industrialización de la cultura, y las virtualidades del genitivo subjetivo, en el que el montaje asume la función de una teoría crítica que la propia industria cultural formula de sí misma.

Desplegaremos esta hipótesis general a través de un breve desarrollo sucesivo de tres hipótesis derivadas, articuladas entre sí del siguiente modo: (1) la teoría adorniana de la "industria cultural" debe ser rescatada de las rituales interpretaciones que la redujeron a un pesimismo cultural reactivo o a un desprecio altomodernista de la cultura de masas, reactivando la *dialéctica de la "gran división"* propuesta por Adorno, en la que colapsa la propia jerarquización entre "alto" y "bajo", entre "arte serio" y "arte popular"; (2) bajo su reformulación en términos de una *dialéctica de lo alto y lo bajo*, la crítica

de la industria cultural reorienta su objetivo, inscribiendo como criterio fundamental ya no la distinción alto/bajo, sino la diferenciación entre *estandarizado* y *no estandarizado*, un núcleo crítico en el que se hermanan crítica del capitalismo y crítica del nihilismo bajo la figura fundamental, aún hoy, de una *crítica radical de la equivalencia*; (3) la crítica de la industria cultural reformulada como *crítica de la equivalencia nihil-capitalista* buscó ser pensada por Adorno no (sólo) desde las alturas de la crítica cultural negativa (deudora aún de la distinción entre alto y bajo), sino (también) en el propio seno de la industria cultural, donde el cine, y en particular el *montaje* (como dispositivo que propiamente excede al cinematógrafo) ofician de una poco explorada *autocrítica de la industria cultural*, como horizonte de *inscripción de inequivalencia* en la superficie plana y equivalencial de la propia industria de la cultura.

Dialéctica de la gran división

Demasiadas veces se ha leído la crítica frankfurtiana de la "industria cultural" como formulada desde un lugar de mandarinato cultural y de elitismo estético. Se ha creído que la crítica de la industria cultural se trazaría desde las jerarquías del arte burgués autónomo, sobre todo en el caso de Horkheimer, o del exigente alto modernismo, sobre todo en el caso de Adorno. La decantación de este malentendido lleva incluso a un lector tan lúcido como Andreas Huyssen a situar a Adorno como el teórico por antonomasia de lo que él denomina la "Gran División", "esa barrera supuestamente necesaria e insuperable que separa el arte elevado y la cultura popular en las sociedades capitalistas modernas." (Huyssen, 2002, p. 10) De allí que vincule el planteo de Adorno con el de un Clement Greenberg, para señalar que "ambos tenían en su momento buenas razones para insistir en la desvinculación categórica del arte elevado y la cultura de masas." (*Ibíd.*) Con este tipo de observaciones se consolida la imagen del "Gran Rechazo" de la cultura de masas desde las jerarquías de una alta cultura intocada por la barbarie. Eso no es sólo un error conceptual de lectura, sino una total distorsión del planteo político de Horkheimer y Adorno. Pues con ello se prepara el camino fatídico para la conversión de la teoría crítica de la industria cultural en un artículo más de esa misma industria que se intentaba criticar. Al forzarla a ingresar en un patrón estandarizado de la propia industria cultural, el esquema de lo culto y lo trivial, lo *highbrow* y lo *lowbrow*, modernismo y cultura masiva, se neutraliza por completo su potencia disruptiva. Desde entonces la crítica de la industria cultural se transforma en pura mercancía intelectual, en artículo de lujo para universitarios y consumidores *highbrow*, en sofisticado dispositivo de segmentación social, en un mecanismo simbólico de distinción de clase y de legitimación del inmemorial desprecio de las masas. La crítica de

Horkheimer y Adorno *no es* una crítica del arte ligero, *no es* una crítica de la cultura popular. Si se quiere utilizar la distinción, habría que hablar entonces de una *crítica de la escisión entre arte ligero y arte serio*, o bien, de una crítica del sistema constituido por esa escisión. La verdad *no está* en el "arte elevado", que arrastra los estigmas del dominio tanto o más señaladamente que la propia "cultura de masas". La verdad, si la hay, no está en ninguna de las dos esferas, sino en la *escisión* que dio lugar a ellas y que las sostiene cada vez. El interés del planteo de los teóricos de Frankfurt está precisamente en la *dialéctica de la gran división* que proponen, y con ello, en el margen crítico que abren y despejan *más acá* y *más allá* de la dicotomía alto/bajo. *Más acá*: mostrando que la distinción alto/bajo no es primaria sino por el contrario derivada, una consecuencia de la división de clase que no puede ser considerada el punto de partida del análisis sino precisamente el problema que ha de ser explicado; *más allá*: dejando ver que el arte auténtico no respeta esa división, y que los ensayos preparatorios de una cultura emancipada encuentran elementos valiosos y bancos de prueba tanto en el arte "serio" como en el "ligero".

Este punto de partida "dialéctico" delinea una estrategia de abordaje que busca desactivar de manera inmanente la lógica de dominio de la industria cultural y que singulariza la posición de los frankfurtianos frente a las posturas usuales ante el fenómeno. La crítica cultural conservadora, que ellos siempre criticaron, intenta restituir la totalidad cultural desde arriba, mostrando que la integridad de la civilización siempre depende de la consolidación de elites del espíritu que restituyan la consistencia y la unidad cultural como fuerza universalmente vinculante, siempre amenazada por las disolventes fuerzas democráticas de la modernidad. La crítica cultural radical (según Adorno, la planteada por Brecht y por el Benjamin brechtiano) busca restituir la totalidad desde abajo, condenando la autonomía del arte por su autoculpable escisión idealista y mostrando la potencialidad emancipatoria de la cultura de masas como promesa de restitución de un valor de uso para las artes y una reintegración de las mismas en la vida real. La industria cultural, más astuta, promueve una represiva conciliación (cultural) de clases, integrando lo "serio" y lo "popular" en un mismo *continuum* de estandarización mercantil, como simples momentos en la segmentación de un mismo mercado del espíritu. Estas son tres grandes formas de diluir la tensión entre ambas esferas, de esquivar la desgarradora verdad que la propia escisión plantea. La consigna de Horkheimer y Adorno es "dialectizar" ambas mitades. A una tal *dialéctica de la gran división* se le plantean, al menos, tres grandes tareas: en primer lugar, un momento preliminar de "crítica ideológica" obliga a mostrar la mutua dependencia de ambas esferas respecto de una misma situación de dominio de clase, señalar que la existencia de una está atada a la de la otra y viceversa, de

manera que resulta ingenuo pretender enfrentarlas en una falsa lucha: la verdad es la escisión como índice de una contradicción social que la excede. En segundo lugar, se debe atravesar transversalmente la división alto/bajo con la única distinción que importa: mercantil/no mercantil, mostrando de este modo la dialéctica de lo comercial y lo no comercial, de lo estandarizado y lo no estandarizado inmanente a cada una de las dos esferas de lo "serio" y lo "ligero", pues así como ambas muestran las marcas del capital, ambas guardan por lo mismo indicios valiosos para su crítica. Finalmente, y en un tránsito de la crítica ideológica a una "crítica salvadora", se trata de diseñar alianzas estratégicas entre los momentos no-estandarizados de la cultura, "elevada" y "popular", y no para buscar términos medios, sino por el contrario para radicalizar las tensiones y hacer explotar la mercancía cultural desde sus extremos. El viejo capítulo de Horkeimer y Adorno (Horkheimer y Adorno, 2001) propone de este modo situar a la industria cultural como el centro evanescente de un acelerador centrífugo entre extremos que la descoyuntan por la propia radicalización de su dinámica. Hay que situar la conciliación represiva de la industria cultural en el cortocircuito entre puro uso y pura inutilidad, pura voluptuosidad y puro ascetismo, ruido ensordecedor y silencio absoluto, barraca de feria y Anton Webern, Herzog y Straub-Huillet, haciéndola estallar entre los dos polos de la consciencia cultural escindida. La calculada segmentación y distinción entre Toscanini y Disney, entre la lámina de *museum shop* y el último *hit* del verano, se diluye en la estricta equivalencia de los distintos grados del *continuum* alto/bajo de las mercancías culturales. A la industria cultural "[la] excentricidad del circo, del museo de cera y del burdel con respecto a la sociedad le fastidia tanto como la de Schönberg y Karl Kraus." (Horkheimer y Adorno, 2001, p. 180) La equivalencia estalla cuando se la tensa en la incalculable alianza entre Schönberg y el saltimbanqui, que encuentran su "semejanza no sensorial" en la común inscripción del exceso de inequivalencia, en la común disolución de la serialidad de la mercancía, *por arriba y por abajo*, por así decirlo. La *totalidad inconciliable* de la industria cultural se toca, en el vértigo de sus aporías liberadas, con el *no-todo* de la cultura emancipada. Ésta sólo se anuncia en la inscripción de esa *no-reconciliación*.

Equivalencia nihil-capitalista

En "On popular music" Adorno sitúa con claridad las coordenadas analíticas para la crítica de la industria cultural en general. Ellas no residen en la distinción, de grado, entre "niveles" de calidad, sino en la diferencia, cualitativa, entre lo estandarizado y lo no estandarizado.[1]

1 Para un gesto afín de "desestandarización", aunque desde otras coordenadas, véase "Montaje y estándar", de Agustín Berti, en este mismo volumen. (*N. del E.*)

Este deslinde cualitativo, como ya se sugirió, no sólo no se puede identificar con la diferencia convencional entre alto y bajo (ella misma estandarizada, ella misma producto de la industria cultural en la teoría), sino que justamente opera de manera transversal en ella, trazando una *diagonal crítica* sobre la supuesta diferencia de "niveles":

> […] la diferencia entre música popular y música seria puede ser comprendida en términos más precisos que los que se refieren a niveles musicales tales como "*lowbrow* y *highbrow*", "simple y complejo", "ingenuo y sofisticado." […] Estandarización y no-estandarización son los términos de contraste para la diferencia. (Adorno, 1941, p. 21)

Una vez establecidos los parámetros de la dialéctica de la gran división entre alto y bajo, esta diagonal crítica que la atraviesa de manera transversal ha de ser tematizada de manera más precisa. Su nombre provisional es, entonces, "*estandarización*". Sin embargo, no es simple lo que los frankfurtianos aluden con esta expresión. Pues ella pone en juego, al menos, una *doble* valencia crítica. Alude a la uniformización, a la lógica equivalencial que está a la base tanto del trabajo abstracto capitalista cuanto de la neutralización nihilista de los valores. La propia sobredeterminación de la dialéctica de la gran división nos obliga a liberar la complejidad que se convoca en la crítica a la estandarización. Tampoco aquí estamos ante el diagnóstico de la degradación del gusto y del sentido para la distancia estética. Estamos más bien ante un intento ejemplar por vincular, a través de una expandida teoría del valor, un paradigma de crítica social con un modelo de crítica civilizatoria.

En la filosofía contemporánea, la agenda de la crítica del capitalismo y la de la crítica de la metafísica (la interrogación por el nihilismo), no se han articulado adecuadamente, y sus autores y preguntas tienden a continuar en paralelo, en detrimento de ambos campos de interrogación.[2] Puede sugerirse que *Dialéctica de la Ilustración* es todavía hoy un ensayo modélico de articulación entre la crítica del capitalismo y la crítica de la metafísica, una articulación que aún nos convoca como una de las principales tareas de nuestra actualidad estético-política. "La sociedad burguesa se halla dominada por lo equivalente. Ella hace comparable lo heterogéneo reduciéndolo a grandezas abstractas." (Horkheimer y Adorno, 2001, p. 63) Al plantear esto, Horkheimer y Adorno se sitúan en una zona de indistinción entre crítica social y crítica civilizatoria. La lógica de la *equivalencia* es, justamente, uno de los puntos más precisos y álgidos en los que estos autores nos proponen pensar las afinidades estructurales entre

2 *Espectros de Marx*, de Jacques Derrida (2012), testimonia este desencuentro en el mismo momento en que intenta de algún modo sobrellevarlo.

capitalismo y nihilismo (como ya aparece sugerido, de hecho, en el primer tomo de *El Capital*). Este campo de fuerzas abierto por la noción de equivalencia determina toda la temática de la "estandarización" de los productos culturales bajo la industrialización: ellos son una rama del comercio *a la vez que* filosofía de la identidad, mercancía y metafísica, capital y retorno de lo mismo, fetiche y *Ge-stell*. La crítica de la industria cultural remite a los dos grandes polos en que se tensa todo el proyecto general de la *Dialéctica de la Ilustración*: la crítica marxiana a la cultura mercantil burguesa, a la vez que la crítica nietzscheana a la metafísica de la identidad y del sujeto.

El operador general es la *equivalencia*, que se traduce en los términos económicos de la *mercancía*, y en los términos metafísicos de la *identidad*. Las veleidades metafísicas de la mercancía, presentes ya en Marx, despliegan este doble velo. Por un lado, el de la reducción de la singularidad del trabajo concreto en la intercambiabilidad del trabajo abstracto, esa "simple gelatina de trabajo humano indiferenciado": bajo el capitalismo cualquier cosa es sustituible por cualquier otra. Por otro lado, el espejismo fantasmagórico que, como consecuencia de la abstracción del trabajo, refleja la relación social entre los hombres como relación entre los productos de su trabajo: los productos aparecen bajo la figura fetichista de productores de sí mismos. La negación de la singularidad y el ocultamiento el trabajo humano son dos formas complementarias de la lógica equivalencial como modo de evaluación fundamental (tan económico como civilizatorio) decidido por el capitalismo. La equivalencia, entonces, y no la mala calidad de los productos masivos, es el objeto de la crítica de los frankfurtianos.

Montaje como escritura paratáctica de masas

La dicotomía entre arte "serio" y arte "ligero" se reveló como una separación derivada y condicionada por la escisión social, mostrándose que el problema para los frankfurtianos no era la *calidad* de por sí, sino más bien la *estandarización*, el *estereotipo*, bajo el supuesto de que no sólo la cultura de masas, sino también la "alta cultura" responde a la lógica de la mercancía. Lo único que el esquema *highbrow/lowbrow* hacía era ocultar y postergar el problema fundamental de la industria cultural: *la lógica nihil-capitalista de la equivalencia*. Cuando a la distinción entre alto y bajo se la hace estallar en una dialéctica de los extremos, se revela el misterio de la mercancía como la diagonal que la atraviesa de arriba abajo. Es entonces cuando la propia industria cultural debe mostrar en qué sentido podría, por sus propios medios, y en una nueva dialéctica de extremos, sustraerse al estigma de la *mímesis forzada* (Horkheimer y Adorno, 2001, p. 212).

El lugar por excelencia de esta nueva dialéctica que venga a romper la coraza de equivalencia en la propia industria cultural habrá de ser el medio de masas más importante en la época de los frankfurtianos, a saber, *el cine*.[3] En él se entrelazan todos los grandes problemas de la industria cultural, desde la producción industrial hasta la recepción colectiva, pasando por la relación con el mercado o el problema de la técnica. En él se experimenta con el estatuto de la *imagen* en el capitalismo, lugar por excelencia de la afirmación fantasmagórica de lo real como ideología de sí mismo. *Composición para el cine* (escrito entre 1942 y 1944 por Adorno y Hanns Eisler), y "Transparencias cinematográficas" (un ensayo publicado por Adorno en 1966 y luego integrado en su libro *Sin imagen directriz*) son dos trabajos fundamentales que están a la base de la formulación de una estética del cine ajena a todo "pesimismo cultural" reactivo. Y no porque haya un optimismo ingenuo o porque se plantee una vuelta atrás sobre las hipótesis fundamentales de *Dialéctica de la Ilustración*. *Composición para el cine* es un libro escrito en simultáneo con la escritura de aquél, y no deberíamos leer un contraste de opiniones, sino, en todo caso, una más adecuada movilización de los "aspectos positivos de la cultura de masas" (Horkheimer y Adorno, 2001, p. 56), pero bajo una perspectiva dialéctica que es la misma. De la concisa introducción del libro recuperamos un pasaje que, por su claridad, citamos *in extenso*:

> El examen crítico del carácter de la industria cultural no implica en ningún caso una glorificación romántica del pasado. No es casual que la cultura de masas viva precisamente de la comercialización de lo individual. No conviene contraponerla a la antigua forma de producción individualista, como tampoco hay que responsabilizar a la técnica en sí de la barbarie de la industria de la cultura. Pero los progresos técnicos con los que ha triunfado la industria cultural tampoco pueden ser ensalzados en abstracto. El sentido de la técnica en el arte debería desprenderse de su propio uso y del grado de verdad social que sea capaz de expresar. Las posibilidades que puedan ofrecer al arte los dispositivos técnicos en el futuro son imprevisibles, y hasta en la película más detestable hay momentos en los que dichas posibilidades brillan notoriamente. Pero el mismo principio que desencadena estas posibilidades las encadena a la vez al mercado del *big business*. El análisis de la cultura de masas tiene la obligación de mostrar la interacción de ambos elementos: los potenciales estéticos del arte de masas en una sociedad libre y su carácter ideológico en la sociedad actual. (Adorno y Eisler, 2007, p. 12)

3 Aunque sea el cine el ámbito privilegiado de esta autocrítica inmanente de la industria cultural, sin embargo no es el único. Se podrían sumar, al menos, los ámbitos de la grabación musical y de la reproducción radial. Thomas Levin, por ejemplo, recupera los escritos adornianos sobre grabación gramofónica, que muestran claramente que "Adorno no fue un luddita" y que su visión sobre las posibilidades de la reproducción técnica del arte está lejos de toda visión reductiva (Levin, 1990, p. 24).

Así de claro es el programa. Ahora, ¿dónde se anunciarían los potenciales estéticos de un arte de masas emancipado? La respuesta más consistente de Adorno será: allí donde la *imagen*, operador clave de la lógica equivalencial del nihil-capitalismo, depone por sí misma su falsedad, allí donde la apariencia refuta el brillo que la mancilla, allí donde el producto equivalente rompe a pedazos su coraza de identidad y se abre al incalculable afuera, allí donde la inscripción de lo inequivalente en medio de la equivalencia general plantea formas posibles de recepción no manipulada y de experiencia no estandarizada. Para decirlo desde ya, esta inscripción de lo inequivalente de la imagen es, según Adorno, el *montaje*. El montaje condensa las posibilidades más altas que los dispositivos técnicos ofrecen al arte, y representa el potencial estético del arte de masas para una sociedad libre.

En este contexto, Horkheimer y Adorno definen esta dialéctica de modo muy preciso: de lo que se trata es de *mostrar toda imagen como escritura*, es decir, secularizar, romper el hechizo de la imagen, su fondo idolátrico, pero sin resignar su pretensión, la legítima exigencia de una relación con la verdad:

> El derecho de la imagen se salva en la fiel ejecución de su prohibición. Dicha realización, "negación determinada", no está protegida por la soberanía del concepto abstracto contra la intuición seductora, como lo está el escepticismo, para quien tanto lo falso como lo verdadero nada valen. La negación determinada rechaza las representaciones imperfectas de lo absoluto, los ídolos, no oponiéndoles, como el rigorismo, la idea a la que no pueden satisfacer. La dialéctica muestra más bien toda imagen como escritura. Ella enseña a leer en sus rasgos el reconocimiento de su falsedad, que la priva de su poder y se lo adjudica a la verdad. Con ello, el lenguaje se convierte en algo más que un mero sistema de signos. (Horkheimer y Adorno, 2001, pp. 77 y s.)

Una *negación determinada* del cine involucrará, por tanto, este *mostrar toda imagen como escritura*, esto es, abrir las imágenes a su propia discontinuidad y espaciamiento, refutando el uso fetichista de la imagen en la industria cultural. Llevar la imagen a escritura es el modo que el cine tiene de *exponerse al fracaso de la identidad* (Horkheimer y Adorno, 2001, p. 175), y abrir ese fracaso a una *exposición* de masas. Si el cine mismo, surgido del corazón de la industria cultural capitalista, está en condiciones de trazar esta dialéctica, de inscribir sus imágenes *qua* escritura de masas, entonces hay esperanza en la cultura de masas. Pero ¿cómo podría el cine *mostrar la imagen como escritura*?

Alexander Kluge nos ha transmitido una observación de Adorno sobre el cine que, en su ironía, resulta muy útil para iluminar súbitamente sus ideas: "Me encanta ir al cine; lo único que me molesta es la imagen en la

pantalla." (Maiso y Viejo, 2006, p. 123) ¿Qué significa esto? ¿Imagina Adorno algo así como un *cine sin imagen*? ¿Un cine insospechadamente respetuoso de la judía prohibición de las imágenes? Aunque parezca paradójico, esa sería una manera justa de definir su programa. Redimir al cine implica sustraerlo al fetichismo de la imagen, y mostrarlo como dispositivo de *escritura en imágenes*, vale decir, como un tipo de mediación que rechace su propia tendencia técnica a la imitación y la copia. El suelo fotográfico del cine lo liga a un inevitable registro de lo real. El punto es si ese registro pasa a formar parte de una autorreflexión de la imagen propuesta al espectador, o si es borrado en un pretendido acceso directo a lo real. De allí la alergia adorniana al realismo cinematográfico, paradigma del (pseudo)realismo de la industria cultural en general. Pero el cine guarda, también en su propia naturaleza técnica, la posibilidad de una relación crítica con su capacidad de registro. Para decirlo en jerga semiótica, que el cine tenga por esencia técnica la indexicalidad no significa que esté obligado a reducir su esencia poética a la iconicidad. Sólo una indexicalidad sin iconicidad, una *mímesis sin imitación* romperá el hechizo de la "mímesis compulsiva" de la industria cultural. El pasaje decisivo dice:

> El cine se encuentra ante la alternativa de cómo proceder sin resbalarse ni hacia las artes y oficios ni hacia lo documental. La respuesta que se ofrece primariamente es, como hace cuarenta años, el montaje, que no interviene en las cosas, pero las conduce a una constelación de escritura. (Adorno, 2008, p. 313)

El montaje lleva las cosas que muestra hacia una *constelación de escritura*, a una autoconsciencia de su carácter artefactual, a una relación reflexiva con el propio dispositivo de exposición. La práctica radical del montaje sustrae al cine del ilusionismo cómplice y abre las alternativas de poéticas antirrealistas en un medio realista, de un "naturalismo radical" preñado de posibilidades.

Esta escritura cinematográfica es analizada por Adorno en un doble sentido. Por un lado, en el espaciamiento entre imagen e imagen, siguiendo en esto la clásica definición de Eisenstein: "Dos imágenes de cualquier tipo, puestas juntas, crean inevitablemente un concepto nuevo, una nuevo cualidad, que surge de dicha contraposición" (Adorno y Eisler, 2007, p. 72). El montaje refuta la unidad de la imagen, y, cuando trabaja deliberadamente a partir de esta "contraposición", compone unidades visuales a partir de la diferencia, unidades articuladas no a partir de la unidad sino de la disonancia entre sus componentes. Junto a la vieja definición eisensteiniana de montaje, Adorno agrega otras estrategias que se orientan en la misma dirección de refutar la unicidad de la imagen, de suspender la culpa fotográfica del cine, de contrariar su realismo:

> La tecnología cinematográfica ha desarrollado una serie de medios que van en contra de su realismo, inseparable de la fotografía; así, el enfoque borroso (que corresponde a una costumbre de las artes y oficios que está superada desde hace mucho tiempo en la fotografía), el *cross-fade*, a menudo también el *flashback*. (Adorno, 2008, p. 314)

Con esto queda refutada la idea unilineal de que cada nueva tecnología sólo contribuye a la mayor limpieza de una representación cada vez más ingenuamente realista, y queda ya anticipada la teoría del montaje como la "autocorrección de la fotografía" (Adorno, 2004, p. 208) que va a desarrollar en su póstuma *Teoría estética*.

Ahora bien, en manos de los músicos Adorno y Eisler el concepto visual del montaje se expande, y pasa a ser pensado como un dispositivo de producción de conflictos en general, como *inscripción de inequivalencia* en general. Dispositivo más que una simple poética, pues apunta a una decisión estético-política por la resistencia a la cosificación de los productos culturales. En esta dirección, el montaje es aplicado no sólo a la relación *imagen/imagen* sino también a la relación *imagen/sonido*, núcleo fundamental del libro escrito por ambos. Pues es gracias a esta tensión que el cine ("realización sarcástica del sueño wagneriano de la 'obra de arte total'" [Horkheimer y Adorno, 2001, p. 169]) suspende su tendencia interna a la *Gesamtkunstwerk*, pues traza los vínculos entre imagen y sonido por fuera de lo empático (identidad acción-sentimiento), más allá de lo ilusionista (identidad realidad-ficción) y contra lo sinestésico (identidad entre los medios estéticos), esto es, por fuera del mandato de *identidad* en cuanto tal. Produce *unidades inequivalentes*. La música no debe acompañar, complementar o adaptarse a la imagen, tal como por lo general hace en el cine, pasando a un segundo lugar, irrelevante, como fondo sonoro de la imagen. Debe más bien *colisionar* con la imagen, revelando no sólo los conflictos entre ambas, sino también las contradicciones inmanentes a la propia imagen en sí misma. El *choque* entre música e imagen contribuye a desactivar el hechizo equivalencial en sus distintos niveles. "La música se sitúa ante la película como una cortina de niebla; difumina su nitidez fotográfica y actúa en contra del realismo al que toda película aspira necesariamente." (Adorno y Eisler, 2007, p. 39) O, más tajante: "la música se introdujo como un antídoto contra la imagen." (*Ibíd*., p. 75)

El montaje es choque entre imágenes y choque de imágenes con sonidos en la pantalla. El montaje es, por lo tanto, *experiencia del shock* como posibilidad de interrupción del automatismo de la experiencia colectiva. Fue Eisenstein, recuerdan Adorno y Eisler, quien descubrió esta singular "posibilidad materialista" del principio del montaje: "la yuxtaposición de elementos extraños entre sí los eleva al nivel de la conciencia y asume

la función de la teoría." (*Ibíd*., p. 74) Este es el sentido preciso en que el montaje ha de ser entendido como *teoría crítica de la industria cultural*, con toda la fuerza de su genitivo subjetivo. En este sentido preciso se plantea la cristalina fórmula: "Montar correctamente es interpretar." (*Ibíd*.) Esta práctica materialista de la interpretación bajo la forma del montaje cinematográfico se basa en la puesta en valor de la interrupción, la cesura, el quiebre de la continuidad y arruinamiento de la apariencia. Como quiebre del sentido y de la intención, esta interpretación es también *alegoría*. Pero una alegoría para el consumo de masas. Un auténtico sabotaje de la fábrica de sueños. El montaje "asume el lugar de la teoría" en términos de la inscripción en el imaginario colectivo de las fallas del sentido: el montaje promueve la lectura cabalística de masas. Cuando el cine se propone *mostrar la imagen como escritura*, el público es convocado como *alegorista*, es decir, obligado a colaborar en la restitución de un sentido que ha sido puesto en crisis, a recomponer los fragmentos que han sido expuestos en su incompletud, a llenar los vacíos que han sido dejados como interrupción de la continuidad, forzado a caminar sobre la barra que separa y une significante y significado, imagen y sentido. Quebrada la inmediatez visual a través del montaje, el cine puede devenir un laboratorio de desciframiento crítico para las masas, praxis deconstructiva para multitudes.

El montaje puede convertirse en el umbral en el que la *alegoría* sale a la calle a probar suerte en las ruidosas avenidas de la industria cultural. Si esto puede ser dicho así, estamos en un punto decisivo, pues el montaje sería la promesa latente de que la crítica dialéctica puede pasar de las manos del intelectual crítico al masivo público de la cultura industrial. No es sólo un inquietante interrogante del lado de la producción, sino un campo de experimentación aún más vasto del lado de la recepción. Es decir, por un momento, la crítica de la industria cultural se puede tocar con el diseño de "contraesferas públicas" como las pensaban Alexander Kluge y Oskar Negt (1993). No es un azar que su gran libro sobre la "esfera pública proletaria" esté dedicado, precisamente, a Adorno.

Montaje, escritura, interpretación materialista, nombres de esa razón ampliada *desde la cual* se propone la crítica de la civilización nihil-capitalista por parte de los frankfurtianos. El círculo mágico de mito e Ilustración puede romperse en la lógica interruptiva del montaje. Ahora lo sabemos: totalitaria es la Ilustración de la racionalidad científico-técnica, de la razón subjetivista; otra experiencia se abre en esta Ilustración del montaje materialista, de las alegorías del capital, de la escritura paratáctica de masas.

6.

LA FILOSOFÍA DE ALAIN BADIOU, UN MONTAJE

Roque Farrán

Quisiera sostener aquí que la filosofía de Alain Badiou, contrariamente a lo que muchos creen, no es una ontología matemática, ni un platonismo recidivo, ni un comunismo de la Idea, ni siquiera una teoría poscartesiana o poslacaniana del sujeto. Es todo eso junto y más. O lo que es lo mismo: es un montaje. Un gran montaje pulsional o una gran ficción compuesta de heteróclitos fragmentos discursivos: matemáticos, histórico-filosóficos, psicoanalíticos, artísticos y políticos, que se suplementan entre sí (de ahí aquel "más"). En palabras del propio Badiou, la filosofía se nos presenta como la gran imitadora:

> Ficción de saber, la filosofía imita al matema. Ficción de arte, ella imita al poema. Intensidad de un acto, ella es como un amor sin objeto. Dirigida a todos para que todos estén en la captura de la existencia de las verdades, la filosofía es como una estrategia política sin apuesta de poder. (Badiou, 2002, p. 71)

A pesar de sus grandilocuentes enunciados, de cierto clasicismo terminológico, escogido adrede, y de las resonantes decisiones de pensamiento de cuyos recortes inopinados aquéllos han emergido, está explícitamente expresado, en lugares axiales de la obra de Badiou, la fragmentariedad de los materiales y discursos a los que apela, como también el trabajo de composición que implica para él la filosofía. Pues la tarea que le asigna a esta última es bastante conocida: *composibilitar*. Esto es, componer y posibilitar, al mismo tiempo, los múltiples procedimientos de verdad mencionados. Cito textual:

> La tarea específica de la filosofía es proponer un espacio conceptual unificado, donde *encuentren su lugar* las nominaciones de acontecimientos que sirven de punto de partida a los procedimientos de verdad […] La filosofía se propone pensar su tiempo por la puesta-en-lugar-común del estado de los procedimientos que la condicionan. Sus operadores, los que sean, tienden siempre a pensar "conjuntamente", a configurar en un ejercicio de pensamiento único la disposición histórica del matema, del poema, de la invención política y del amor. (Badiou, 2007, p. 17)

La fragmentariedad se vislumbra entonces, antes que *nada*, en el rechazo de la historia tomada como una totalidad imaginaria de sentido y su consecuente definición de la *historicidad* a partir de conjuntos matemáticos singulares que sólo retroactivamente la hacen inteligible en múltiples lugares no matemáticos (Badiou, 1999, p. 199). Pero también se aprecia dicha fragmentariedad en el *corpus* filosófico asumido, incidido y discutido *junto a* la disparidad de acontecimientos, de distintos tiempos y lugares, que hacen co-pensables y significativas las variadas modulaciones conceptuales ensayadas. La filosofía se trama así en el entre-dos, disloca las referencias y articula procedimientos inéditos. Por un lado, los conceptos filosóficos se nutren de fragmentos matemáticos recortados entre axiomas y teoremas; por el otro, se encuentran a su vez condicionados por la cruda materialidad de acontecimientos políticos, artísticos, científicos y amorosos. Por eso no hay totalidad de sentido último en el sistema filosófico abierto que Badiou plantea, sino, a lo sumo, *efectos de sentido* (o de verdad)[1] producidos en los entrecruzamientos contingentes que suscitan los múltiples dispositivos y procedimientos compuestos/posibilitados.

Se suele repetir que el pensamiento de Lacan es a-sistemático, sin embargo autores como Milner han mostrado la consistencia, originalidad y rigurosa transformación de las tesis lacanianas a lo largo de su enseñanza. Mientras que Badiou asume explícitamente, a contracorriente de la época, la voluntad de sistema. Aun así, encuentro que el modo de componer ese sistema, tramado de múltiples fragmentos discursivos, es muy próximo al modo lacaniano de pensamiento y no sólo por su atravesamiento de arduos recorridos matemáticos: mi tesis es que lo que subtiende la compleja composición del concepto filosófico es el anudamiento solidario entre los términos y dispositivos en juego. El sesgo por el cual presentaré esta tesis, adelantada ya en algunos otros escritos, es el montaje.

Desde las primeras páginas de *El ser y el acontecimiento* (1999), se puede encontrar expuesta toda una serie de entrecruzamientos temporo-espaciales entre la ciencia, la filosofía, el marxismo y el psicoanálisis, difícilmente admisibles por los relatores oficiales de esos mismos discursos y disciplinas. Y no más de introducirse algunos pasos allí, en la vorágine de fórmulas, historias precipitadas y agudos conceptos, para

1 Respecto a esta equivalencia entre verdad y sentido ("el sentido" deleuziano y no el de la significación habitual), dice Badiou: "Por ejemplo, en gran parte de la obra de Deleuze, lo que aquí llamamos 'la verdad' se llamó 'el sentido'. Puedo identificar en cualquier filosofía lo que, por mi parte, habría denominado 'verdad'. Se la puede denominar 'Bien', 'espíritu', 'fuerza activa', 'noúmeno'…Elijo verdad porque asumo el 'clasicismo' " (Badiou y Tarby, 2013, p. 170).

que todo se agrave. El agravamiento de problemas y cuestiones es característico de la filosofía, así lo expone Badiou evocando a Heidegger:

> Anticipando en parte el espacio de acogida y abrigo en el pensamiento por estos procedimientos frágiles, disponiendo como composibles trayectorias cuya simple posibilidad no está aún firmemente establecida, la filosofía *agrava* los problemas […] La filosofía tiene por función agravante disponer los procedimientos genéricos en la dimensión, no de su pensamiento propio, sino de su historicidad conjunta. (2007, pp. 18-19)

No obstante eso, la mayoría de los críticos y receptores un tanto apresurados de la filosofía badiousiana quedan (sor)prendidos de alguna frase rimbombante y definitoria, *i.e.*, "la ontología es la matemática", "el acontecimiento constituye una ruptura con la situación", "la política se despliega a distancia del estado", etc.; frases que por sí solas no captan esa fragilidad múltiple del pensamiento invocado, su función agravante, ni la *historicidad conjunta* de sus conceptos. Por ello resulta necesario interrogar en qué *consiste* la singularidad de ese trabajo de composición, de pensamiento, de descentramiento regulado.

¿Puede haber acontecimiento de pensamiento? Apuesto que sí, de ahí parto en mi indagación filosófica badiouana, una suerte de *iluminación profana à la* Benjamin en la que se composibilitan indiscernibles (lo cualquiera, lo genérico, aunque de un modo no cualquiera). Sé, por cierto, que hay quienes identifican el acontecimiento del cuerpo con una ruptura gozosa del relato (poetas, místicos o psicoanalistas). Pero eso indica, apenas, una parte del asunto. La otra parte *resulta* de llevar la ruptura, entendida ahora como interrupción múltiple, a un relato que insiste en escribirse por fragmentos, montajes o dispositivos discursivos heterogéneos, anudados solidariamente entre sí. Indagar una zona indiscernible del pensamiento implica, pues, el borramiento de ciertas marcas simbólicas (o la asunción de su radical insensatez de base), y eso mismo produce distintos afectos: del horror angustiante a la libertad más absoluta (el doble sentido de la frase acuñada es intencional como estructural). Lo que me interesa singularmente de esas indagaciones acerca de lo indiscernible (que pueden ser –ya dije– de índole poética, política, científica o amorosa) es cómo pensarlas conjuntamente sin volver a reintroducir un operador de discernimiento *para todo caso*; de allí la figura lacaniana a la que recurro para pensar la composición: el nudo borromeo (Lacan, 2006). Que no se trate de discernir sino de *anudar* es lo que no se puede explicar –sin traicionar– porque se cifra de un modo impropio, siempre re-comenzado.

A partir de aquí voy a exponer, casi exclusivamente mediante citas, el modo en que sostengo funciona la composición heterogénea del

concepto, en Badiou. Lo cual supone, además, una temporalidad lógica no-lineal que oscila entre anticipaciones parciales y resignificaciones retroactivas, tal como acontece en el *tiempo lógico* lacaniano (2003). Por lo tanto, voy a comentar primero algunos cruces clave efectuados entre los dispositivos de pensamiento presentados en los últimos capítulos de *El ser y el acontecimiento* (sobre todo el capítulo 33) para volver, luego, sobre algunos conceptos del comienzo.

Veamos cómo se autolimitan y a la vez *suplementan* la filosofía, la ontología y los procedimientos de verdad: "[El] proceso de una verdad –afirma Badiou– escapa por completo a la ontología" (1999, p. 393); esto es, la matemática *qua* ontología no puede pensar, en la singularidad de cada situación óntica, lo que autoriza un procedimiento artístico, político, científico o amoroso. Continúa: "Por este motivo sólo la filosofía piensa la verdad, en su sustraerse a lo sustractivo del ser: el acontecimiento, el ultra-uno, el procedimiento azaroso y su resultado genérico" (*Ibíd.*). Podemos aprovechar la ambigüedad del sujeto de la frase para atribuir la sustracción tanto a las verdades *qua* pensamientos efectivos como a la filosofía que las piensa conjuntamente, sin ser ella misma un procedimiento de verdad.

Nótese además que enfatizo la *pluralidad* de las verdades, pensadas en su conjunto variable por la filosofía y no por la ontología, puesto que "[lo] que puede decirse del ser es *disjunto* de lo que puede decirse de la *verdad"* (*Ibíd.*, el remarcado me pertenece). Lo cual no excluye, por otra parte, que la ontología piense el *ser* de la verdad: "La *compatibilidad* de la ontología con la verdad implica que el ser de la verdad, como multiplicidad genérica, sea pensable ontológicamente, aun cuando una verdad pudiera no serlo" (*Ibíd.*).

Aparecen así las relaciones sutiles, complejas, alternadas y entrelazadas (*i.e.*, disyunción, compatibilidad), entre filosofía, ontología y verdades. Los conceptos mencionados (acontecimiento, ultra-uno, etc.) vienen a hacer de *mediadores* locales entre ontología y verdades, marcan la *disyunción* y a la vez la *compatibilidad*, allí donde cada dispositivo encuentra su límite o borde en un impasse: 1) la ontología no puede pensar un proceso de verdad efectivo; 2) la filosofía no piensa el ser de las verdades ni es tampoco ella misma un procedimiento de verdad; 3) las verdades no piensan el ser-en-tanto-ser ni las mediaciones conceptuales. La materialidad discursiva se trama entonces de las posibilidades e imposibilidades suscitadas entre los diferentes dispositivos de pensamiento.

Así, el concepto de lo *genérico*, que cifra la originalidad de la apuesta badiouana en *El ser y el acontecimiento*, resulta del entramado de 1) lo

filosófico (otros conceptos: acontecimiento, intervención, sujeto, etc.), 2) lo político-histórico (Rousseau y la voluntad general), y 3) lo ontológico-matemático (los teoremas de Cohen). Lo político cumple allí la doble función de ser un procedimiento genérico de verdad y también un ejemplo histórico-conceptual. En fin, los capítulos 31, 32 y 33 exponen claramente el ordenamiento anunciado en la Introducción del libro, donde Badiou afirmaba se anudarían meditaciones conceptuales, textuales y metaontológicas. Es necesario entender ese delicado trabajo por el cual el impasse que encuentra un discurso puede servir a otro para elaborar sus conceptos ("en la inconsistencias apoyarse", decía Paul Celan). Así lo expone el mismo Badiou en torno a la crisis de fundamentos de las matemáticas:

> El término "genérico", por un efecto de borde en el que las matemáticas hicieron el duelo de su arrogancia fundadora, lo tomo prestado de un matemático, Paul Cohen. Con los descubrimientos de Cohen (1963), culmina el gran monumento de pensamiento que comienzan Cantor y Frege a fines del siglo XIX. Fragmentada, la teoría de conjuntos se muestra inepta para desplegar sistemáticamente el cuerpo entero de las matemáticas y hasta para resolver su problema central, aquel que atormentara a Cantor bajo el nombre la hipótesis del continuo. La orgullosa empresa del grupo Bourbaki, en Francia, se desvanece. (Badiou, 1999, p. 24)

Aquello por lo cual el discurso matemático debe elaborar "el duelo de su arrogancia fundadora" es lo que autoriza al discurso filosófico a nombrarlo como ontología, discurso del ser-en-tanto-ser, destituyéndose a sí mismo del lugar de privilegio en la interrogación del ser al que lo destinaban Heidegger y sus seguidores de la mano del decir poético. Tales movimientos de institución y destitución, corte y sutura, de confrontación con los límites, bordes e impasses del pensamiento, y de desplazamientos de terreno, va configurando un montaje conceptual que a priori no rechaza nada. Así, aquello que en cierta forma puede suponerse reducido al ámbito exclusivo de los especialistas de una ciencia, en este caso las matemáticas, puede ser re-significado de un modo muy distinto en el espacio conceptual complejo que trama la filosofía. Continúa Badiou:

> Pero la lectura filosófica de este acabamiento autoriza, *a contrario*, todas las expectativas filosóficas. Quisiera decir aquí que los conceptos de Cohen (genericidad y forzamiento) constituyen, a mi entender, un *topos* intelectual al menos tan fundamental como lo fueron, en su tiempo, los famosos teoremas de Gödel. Operan mucho más allá de su validez técnica, que los confinó hasta el presente al escenario académico de los últimos especialistas en teoría de conjuntos (*Ibíd*. pp. 24-25).

El concepto de lo *genérico* anunciado en la Introducción y trabajado en los últimos capítulos de *El ser y el acontecimiento* re-significa, así, toda la serie de conceptos previos: acontecimiento, intervención, sujeto, verdad, etc. Sin embargo, la mayoría de las lecturas críticas de Badiou sólo suelen tomar en cuenta, cuanto mucho, el concepto de acontecimiento (*e.g.,* Laclau, Zizek, Bensaïd), o bien alguno de los dispositivos puestos en juego (matemática, psicoanálisis, política, arte), eludiendo la problemática conceptual filosófica en su *historicidad conjunta*.

En este sentido, por ejemplo la página 22 de la Introducción de *El ser y el acontecimiento* resulta fundamental para poder apreciar la alternancia que afecta el orden complejo de los estratos discursivos y su composición en montaje. La ontología es siempre, rigurosamente, un tratado matemático; mientras que las tesis filosóficas atinentes a las matemáticas son, más bien, metaontológicas:

> Nuestro objetivo es establecer la tesis metaontológica de que las matemáticas son la historicidad del discurso acerca del ser-en-tanto-ser. Y el objetivo de ese objetivo es asignar la filosofía a la articulación pensable de dos discursos (y prácticas) que *no son ella*: la matemática, ciencia del ser, y las doctrinas de intervención del acontecimiento, el cual designa, precisamente, lo que "no-es-el-ser-en-tanto-ser".

Queda asentado de este modo qué función le asigna Badiou a cada discurso, como vimos: la filosofía articula, media, establece correlatos, disyunciones y compatibilidades, pero para ello debe también admitir estratificaciones y desestratificaciones discursivas:

> Que la tesis ontología = matemáticas sea meta-ontológica, excluye que sea matemática, es decir, ontológica. Es necesario admitir aquí la estratificación del discurso: Los fragmentos matemáticos, cuyo uso prescribe la demostración de esta tesis, están comandados por reglas filosóficas y no por las de la actualidad matemática […] Naturalmente, esos fragmentos se pueden entender como un cierto tipo de marcación ontológica de la metaontología, un índice de desestratificación discursiva, incluso como una circunstancia acontecimental del ser. (*Ibíd*.)

Además de la clara alusión heideggeriana, hay aquí una suerte de evocación de la *lectura sintomal* althusseriana, por la cual la filosofía materialista se autoriza a intervenir a partir de un movimiento producido en los estratos discursivos (un "cambio de terreno", diría Althusser). Esto explica que, aun cuando la teoría de conjuntos –donde se pronuncia históricamente que "todo objeto se puede reducir a una multiplicidad pura"– ya no sea productiva en la actualidad, desde el punto de vista ontológico-matemático, sí lo pueda ser desde el punto de vista filosófico (meta-ontológico), en tanto permite *anudar* –vía

conceptos y matemas– los discursos contemporáneos. En la siguiente cita Badiou explicita el uso que dará a los fragmentos matemáticos en el conjunto de su obra:

> …*enganchar*, en un punto excesivo, esa torsión sintomática del ser, que es una verdad en el tejido siempre total de los saberes […] Ya que lo esperable de esta operación es menos un saber matemático que la determinación del punto en el que el decir del ser adviene, en exceso temporal respecto de sí mismo, como *una* verdad, siempre artística, científica, política o amorosa. (*Ibíd*., p. 27)

Al subrayar el verbo "enganchar", Badiou nos da la clave del modo (u operación) en que concibe la imbricación de los dispositivos de pensamiento en general, y particularmente la función de *enganche* del fragmento matemático.

En fin, la filosofía de Badiou está montada sobre innumerables fragmentos que, partiendo de los grandes entrecruzamientos discursivos y de los anudamientos entre tipos de meditaciones textuales (anunciados en sus introducciones a *El ser I* y *II*), se replican infinitamente al interior de la obra. Por ejemplo, el *impasse del ser* en filosofía, Badiou lo sitúa históricamente en las aporías entre lo uno y lo múltiple expuestas en el *Parménides*:

> La conclusión aporética a la que llega Platón es interpretable como impasse del ser, al filo del par constituido por el múltiple inconsistente y el múltiple consistente. [Pero] permanece impensada, respecto de lo uno, la distancia entre la suposición de su ser y la operación de su "hay". (*Ibíd*., p. 48)

Ese impensado es la *Idea* en Platón, pero Badiou convoca a responder allí las *ideas de lo múltiple* expresadas en axiomas matemáticos. Ante el impasse del ser, al que arriba el discurso filosófico, responde imprevistamente, vía Cantor –aunque en un *décalage* de varios siglos–, la ontología matemática (manifestando así una dominancia local por estratificación discursiva). Primer gesto de cruce, entonces, sincrónico al de la tesis ontología = matemática, donde se muestra la anticipación y la retroacción: anticipa en el capítulo 1 la necesidad de que la ontología sea una situación efectiva, y concluye que debe ser la presentación de la presentación (múltiple sin uno), por tanto regulada por un sistema de condiciones axiomáticas; luego, presenta en el capítulo 2 el impasse del ser en el discurso filosófico para, en el capítulo 3, introducir la respuesta en términos de teoría de conjuntos, que, retroactivamente, dan todo su peso a la opción por lo múltiple y la justificación de la tesis "lo uno no es", asumida por Badiou ante la indecidibilidad manifiesta del *Parménides*. Lo importante del capítulo 3 es el axioma de separación:

> El axioma de separación realiza una toma de partido ontológica, que se puede resumir de manera muy simple: la teoría de lo múltiple, como forma general de la presentación, no puede pretender que sea de su pura regla formal –de las propiedades bien formadas– que se infiera la existencia de lo múltiple (de una presentación). Es necesario que el ser esté ya-ahí, que el múltiple puro, como múltiple de múltiples, sea presentado, para que la regla separe allí la consistencia múltiple, ella misma presentada en un segundo momento por el gesto de la primera presentación. (*Ibíd*., p. 61)

De este modo lo real (puro "hay" antepredicativo) excede lo simbólico-imaginario del lenguaje formal y sus predicados. Zermelo invierte el nudo existencia-lenguaje-múltiple. La figura del nudo aparece así en un momento clave de la ontología de lo múltiple puro. En realidad el lenguaje lógico formal es sustituido por la axiomática (existencia supuesta e implicada), que evita definir qué es un múltiple: lo simbólico-imaginario sustituido por lo simbólico-real. De allí que podamos decir, junto con Jacques Lacan, que la matemática-axiomática es ciencia (simbólica) de lo real.

En los capítulos ontológicos sobre el vacío podemos inferir ya una anticipación del sujeto y sus conceptos correlativos: el nombre propio, lo impresentable y el vacío mismo, condensados en un axioma existencial (el único de ZF), reaparecerán luego desplegados en los capítulos sobre el acontecimiento: intervención, múltiple genérico y sitio del acontecimiento. Concretamente, cuando Badiou presenta la diferencia entre pertenencia e inclusión a través del "teorema del punto de exceso", el *impasse del ser*, afirma que de ahí mismo: "Este punto, en apariencia técnico, nos llevará hasta el Sujeto, hasta la verdad" (*Ibíd*., p. 100).

Luego nos brinda un claro ejemplo de cómo la ontología matemática puede ayudar a despejar algunas imprecisiones especulativas propias de la filosofía: "Bajo el significante único 'uno' se disimulan cuatro sentidos, cuya distinción –en esto la ontología matemática ayuda enormemente– aclara muchas aporías especulativas, en particular las hegelianas" (*Ibíd*., p. 106). De manera condensada: lo uno como tal no es si no una ficción de ser generada por el efecto de estructura; la cuenta-por-uno es, precisamente, la ley o estructura que regula lo múltiple de múltiples (forma de presentación del ser); la unicidad, en cambio, se dice del ser (es un atributo de algunos múltiples): "Es único un múltiple que es otro de cualquier otro" (*Ibíd*., p. 107) (según el axioma de extensión); la puesta-en-uno atañe a la segunda cuenta o meta-estructura, que, por ejemplo, puede tomar como conjuntos unitarios (*singleton*) los nombres propios de cada conjunto:

> La operación por la cual la ley somete, indefinidamente, al uno que ella produce contándolo por un múltiple, la designo puesta-en-uno. La puesta-en-uno no es realmente distinta de la cuenta-por-uno. Es sólo una de sus modalidades, a partir de la cual se puede especificar que la cuenta-por-uno se aplicó a un resultado-uno. (*Ibíd*., pp. 107-108)

Un correlato ontológico de la nominación acontecimental (siempre artística, política, científica, amorosa) lo encontramos en la producción de nuevos múltiples a partir del vacío: "De esta forma se inicia la producción ilimitada de nuevos múltiples, todos extraídos del vacío por el efecto combinado del axioma de los subconjuntos –ya que el nombre del vacío es parte de sí mismo– y la puesta-en-uno" (*Ibíd*., p. 109). Pues también se tratará, en el orden acontecimental, de la producción de nombres propios extraídos del vacío del sitio. La diferencia con el discurso ontológico reside en que, en la historicidad de lo acontecimental, la temporalidad se expresa por anticipaciones y retroacciones (tiempo lógico) que marcan las nominaciones que se autorizan de sí y de algunos otros acontecimientos. El entredós acontecimental por el que se autoriza la intervención se desmarca así del izquierdismo especulativo y su voluntad de comienzo absoluto. También es importante, para no suturar la filosofía al correlato ontológico, mostrar la variedad de operadores del acto. Ese *sí mismo* o sujeto no preexiste al acto en cuya anticipación nominal se constituye y en cuya retroactividad encuentra a otros.

En el capítulo 9, sobre el estado de la situación histórico-social, Badiou anticipa cómo la dialéctica del vacío y el exceso, que el concepto de metaestructura (estado) intenta regular, será también lo que se juegue en el campo de la política como *procedimiento genérico de verdad*. En discusión con cierta tradición marxista, dice Badiou:

> Lo que está en el origen del Estado no es el antagonismo, ya que no se puede pensar como antagonismo la dialéctica del vacío y el exceso. No hay dudas en que la política debe originarse donde se origina el Estado, por lo tanto, en esa dialéctica. Pero, sin embargo, no es para apoderarse del Estado o duplicar su efecto. Por el contrario, la política juega su existencia en la capacidad de establecer entre el vacío y el exceso una relación esencialmente diferente de la del Estado, ya que sólo esta alteridad puede sustraerla a lo uno del reaseguro estatal. (*Ibíd*., p. 130)

Esa relación entre vacío y exceso "esencialmente diferente de la del Estado" que deberá articular la política, será desplegada luego en los capítulos históricos sobre el acontecimiento, la intervención y el sujeto. No obstante aquí ya tenemos una anticipación de la misma:

> [El] político es el paciente centinela del *vacío* que instruye el acontecimiento, pues sólo enfrentado al acontecimiento (meditación 17) el Estado se ciega a su propio dominio. Allí, el político construye una manera de sondear, aunque más no sea por un instante, el sitio de lo *impresentable*, así como para mantenerse en adelante fiel al *nombre propio* que *après-coup* habrá sabido dar –o captar, no se puede decidir– a ese no-lugar del lugar, que es el vacío (*Ibíd*.; cursivas RF).

Tenemos expresados entonces, en términos meta-ontológicos (vacío, impresentable, nombre propio), los conceptos vinculados al acontecimiento. Así podemos apreciar la lógica temporal de anticipaciones parciales y retroacciones significativas en que se teje la dialéctica del ser y el acontecimiento, esto es, su sutil montaje conceptual.

Para concluir. Badiou en su *Segundo manifiesto por la filosofía* comenta en qué se afirma el nuevo gesto platónico de *Lógicas de los mundos*, segunda parte, a su vez, de *El ser y el acontecimiento*. Si en la primera obra el gesto consistía en elaborar un "platonismo de lo Múltiple", ahora en cambio se trata de pensar un "comunismo de la Idea" (Badiou, 2010, pp. 131-132). Parece registrarse entonces un desplazamiento desde lo ontológico-filosófico a lo filosófico-político, un cambio de sutura o, más bien, sobredeterminación del dispositivo matemático al dispositivo político. No obstante, el lenguaje matemático aparece ampliamente extendido en *Lógicas de los mundos*, habiendo tomado incluso no sólo el discurso del *ser* sino ahora también el de su *aparecer* efectivo (vía la formalización que permite la teoría de categorías).

¿Cómo se explica esto? El papel casi metafilosófico que desempeñan los *Manifiestos* en Badiou, nos permite leer de manera *sintomática* los modos que éste encuentra para presentar su trabajo propiamente filosófico. Así, mientras en el primero se reafirmaba la necesidad de una ontología matemática de lo múltiple, y también la noción de composibilidad entre procedimientos como tarea nodal de la filosofía, en el segundo se acentúa el modo de aparecer de las verdades y su pensamiento conjunto a partir de la Idea de comunismo. No obstante, resulta sintomático que Badiou utilice, para pensar el anudamiento que propicia la Idea, la palabra "síntesis" en lugar de "nudo" que sí aparece abundantemente en el primer *Manifiesto* (cuestión que he señalado en Farrán, 2010). Leer retroactivamente esta operación de desplazamiento junto a sus inconsistencias es lo que nos permite acentuar, aún más, nuestra tesis de que la tarea filosófica de composibilidad, el anudamiento y el montaje, es en sí lo que define la materialidad política de dicha *praxis*, y no su privilegio del lenguaje matemático o político.

En tal sentido, algo interesante a rescatar sobre estos desplazamientos, a nivel no ya de los dispositivos sino de los conceptos, es el papel que cumple la *instancia de decisión*. En la red conceptual desplegada en *El ser y el acontecimiento*, la decisión sobre la pertenencia indecidible de un múltiple paradójico (el acontecimiento) recaía sobre todo en el inicio de un procedimiento genérico de verdad, luego se trataba más bien de *poner a circular* el nombre (intervención) y de *evaluar* las conexiones de los múltiples indagados con el mismo (operador de conexión fiel). En cambio, en *Lógicas de los mundos* la instancia de decisión aparece de algún modo generalizada, pues es lo que caracteriza la tarea de los *órganos* de un cuerpo de verdad: tomar decisiones sobre *puntos específicos*. Es decir ya no se trata de "circular" o "evaluar", en una teoría apenas esbozada de la nominación, sino de construir puntos decisivos según una teoría rigurosa de las lógicas posibles. En definitiva, se trata de captar la especificidad de la praxis filosófica en sus movimientos de composición y descomposición conceptual, siempre precaria, parcial y no por ello exenta de rigurosidad y consecuencia sistemática.

II. SUBJETIVIDAD, LOCURA Y MEMORIA

7.

HISTERIA: DEL ESPECTÁCULO AL MONTAJE DE CHARCOT A FREUD

Pablo Martín Moyano, Adrián Lavaroni & Andrea Lavaroni

> *El niño da vueltas una y otra vez a su juguete, le propina arañazos, lo agita, lo golpea contra las paredes, lo tira al suelo. De vez en cuando, le obliga a recomenzar sus movimientos mecánicos, a veces en sentido inverso… Pero ¿dónde está el alma?*
>
> Baudelaire (*Moral del juguete*)

Al estudiar sobre las prácticas con la locura, al historiar las teorías y prácticas clínicas del padecimiento subjetivo, un capítulo importante lo constituye el uso, suministro y aplicación de tecnologías, la creación de aparatos y/o dispositivos espaciales-escénicos, etc.; sea por interés estrictamente clínico, pero también con fines experimentales, pedagógicos y de investigación. Desde el electroshock y la lobotomía a martillo y cincel, hasta los baños fríos y el suministro de sustancias psicotrópicas. Desde la mesa de disección, el embalsamiento, etc., hasta la cámara Gesell. También las salas de internación, de contención (con o sin chaleco) y la presentación de enfermos con fines diagnósticos, ilustrativos, pedagógicos o de formación. En síntesis, este tipo de estudios no dejan de señalar prácticas y procedimientos sobre el cuerpo pulsional, que pivotean sobre un trasfondo ético de disímiles características.

Bajo este marco, se particulariza en el análisis de las prácticas llevadas a cabo en el hospital de la Salpêtrière bajo la mirada de Jean Martín Charcot; en un contexto donde, la fascinación causada por la histeria en la capital del siglo XIX, hizo que la Paris de la *belle époque* no dejara de mirarla. Y, decir "mirada" constituye un factor clave ya que destaca, en la metodología clínico-experimental de Charcot, el lugar central que tenía para él el uso, administración y aplicación de medios "observacionales" con fines pedagógicos y experimentales más que de orden curativo. Charcot (1825-1893), instalaría una gran maquinaria óptica al servicio de la neurológica y la psicopatológica, configurada en función de un

montaje articulado de dispositivos tales como la fotografía y las renombradas "lecciones de los martes". De este modo, y en sintonía con una época que aún no se ha cerrado, se dotaba a la imagen de un controvertido valor performativo tanto en lo epistemológico como en su uso clínico y su consorte ético.

Cuando Charcot inaugura su famosa cátedra de *Clínica de las enfermedades mentales* en 1882, no oculta su pasión por lo visual como telón de fondo de su práctica: una fábrica de imágenes al servicio de un triple proyecto (científico-experimental, terapéutico y pedagógico). La máquina óptica que Charcot construyó como extensión de su ojo, quedó resumida en esta convincente alocución del neurólogo:

> Todo ello conforma un conjunto cuyas partes se encadenan lógicamente y vienen a completar otros servicios interrelacionados. Poseemos un *museo anatómico-patológico*, al que están anexados un *taller de vaciado en escayola* y otro de *fotografía*; un *laboratorio de anatomía* y de *fisiología patológica* bien habilitado […] un *gabinete de oftalmología*, complemento obligatorio de un Instituto neuropatológico; el *anfiteatro* de enseñanza en el que tengo el honor de recibirles a ustedes y que está provisto, como pueden ver, de todos los aparatos modernos de demostración. (citado por Didi-Huberman, 2007, p. 46)

Así, con el método experimental de su lado, según la rúbrica de anatómico-patológico, Charcot intentará capturar el ser de la histeria mediante su aislamiento como categoría nosológica pura, primero; para luego pretender dar con la sede del mal. Para él, y para buena parte de neuropatólogos, el desafío será captar *la* imagen de la histeria: una unidad indivisible, identificable, una imagen total, diáfana y sin grietas. ¿La idea platónica (ἰδέα, *eidos*), la imagen ideal del objeto, el arquetipo de la histeria? Mirarla, encontrarla, describirla y mostrarla para que otros la vean; pretendiendo así imaginarizar lo real. Múltiples serán sus conjeturas y exploraciones, para dar con una descripción de lo *uno* de la histeria aún cuando ésta le indique la imposibilidad de tal empresa: pues no hay unidad, sino lo fragmentario del cuerpo, lo paradójico de un deseo y lo insignificantizable del goce femenino.

Histeria: la bestia negra

La *bestia negra* de los médicos: de Charcot, pero también de Briquet, Janet, Dubois, Gilles de la Tourette, Landouzy, Falret, Kraepelin, Bernheim, etc. etc. Y no sólo para la neurología y psiquiatría moderna; la histeria ha sido y es –aunque las clasificaciones diagnósticas cambien los nombres del sufrir, la *bestia negra* de la medicina. Desde Hipócrates, la histeria ha inspirado en los hombres médicos los más variados sentimientos y actos de repulsión, menosprecio y salvajismo, como

respuesta a la impotencia por no dar con certezas sobre el origen y una eficaz terapéutica. Briquet, por ejemplo, manifestaba en su *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie* que, "esa clase de enfermas" estaban por fuera de su "gusto por los estudios en ciencias positivas"; y que le causaba "repulsión" el hecho de que diversos autores coincidían en advertir que la histeria no estaba gobernada por ninguna ley, era un tipo de locura inestable, irregular, fantasiosa, etc.

Por otro lado, se anota que la palabra "histeria" aparecía por primera vez en Hipócrates. En sus famosos aforismos dirá que un estornudo es bueno tanto en las mujeres histéricas como en las que llevan un parto difícil. Lo que supone esta graciosa sentencia médica es el carácter netamente femenino que se le adjudicaba a la histeria: *Hyster* del griego ὑστέρα, *útero*. Dado que el útero –creían– podía desplazarse, moverse, etc. (el estornudo lo acomodaría?), esto explicaba los cambios de humor, inestabilidad, agitaciones, movimientos irregulares, poses temerarias, danzas endemoniadas... así la locura histérica se constituía como *el síntoma de ser mujer* y la llamada enfermedad del útero no tardó en ser la responsable de culpabilizar el deseo femenino.

Luego, y sin miramientos por el deseo (hasta Freud), con la avanzada del positivismo y el método anatomoclínico, el siglo XIX se esforzó en configurar la enfermedad nerviosa "histeria" y localizar la esencia del mal. A esta tarea se abocó Charcot con vehemencia, ya que la histeria desafiaba su creencia en la anatomía y su *doctrina de las localizaciones*: al borde de impotentizar la inteligibilidad médica cuando no halla la *sede* de un mal. Este borde, que pone al médico en un incómodo lugar, encierra toda la historia médica de la histeria. La historia de un debate encarnizado entre los exploradores de úteros y los inquisidores de encéfalos, diría Didi-Huberman en *La invención de la histeria*…

Quizás, la manía que envuelve al saber médico, que implica la obtención de regularidades, observables, evidencias clínicas, etc., que puja por obtener conclusiones fiables; haga del ideal de triunfalismo un asunto de poder médico en el que el conocimiento acabado y certero de la dolencia se transfigura en *saber*. Pero la histeria, en tanto sufrimiento psíquico, no se presta a una definición nosológica clara y precisa; lo cual lleva a aquellos médicos, más que a renunciar, a profundizar su búsqueda. Vale decir que, mientras más la medicina de la evidencia y su clínica de la mirada se empeñaba en "penetrar" en la histeria; ésta, ama y esclava ignorante de su deseo, no hacía más que escurrirse para luego volver a mostrarse. Este circuito, entre el mirar y ser mirada, entre el saber y el dar a ver equívocamente, llevó a las prácticas en la Salpêtrière a un éxtasis donde la espectacularidad crecía en la medida que los cuerpos de las mujeres histéricas eran el blanco de la *escopía* médica. Corolario:

Charcot se jactaba ante sus alumnos de haber construido, entre otras cosas, un museo anatomopatológico (¡vivo!).

Fotografía: la iconographie…

Esta ideología de la ciencia, enmarcada en el fantasma del saber en la exactitud y con su empuje a la descripción exhaustiva, le hizo decir a Charcot que en su labor no tenía en cuenta la teoría; que "la verdad" implicaba solo apuntar aquellas cosas que sean experimentalmente demostrables, etc. Hasta llego a decir, en sus *Lecciones de los martes* que, su labor era la de un fotógrafo, y como tal su práctica se supeditaba a un "registro lo que veo". El propio Freud, luego de la muerte de su maestro de juventud, dijo:

> […] (Charcot) solía mirar una y otra vez las cosas que no conocía, reforzaba día tras día la impresión que ellas le causaban, hasta que de pronto se le abría el entendimiento. Y era que entonces, ante el ojo de su espíritu, se ordenaba el aparente caos que el retorno de unos síntomas siempre iguales semejaba […] Se le oía decir que la máxima satisfacción que un hombre puede tener es ver algo nuevo, o sea, discernirlo como nuevo, y volvía siempre, en puntualizaciones una y otra vez repetidas, sobre lo difícil y meritorio de ese "ver". (2001, p. 14)

Ahora bien, la *Iconographie photographique de la Salpêtrière* es la publicación médica que impulsa y patrocina Charcot hacia 1876. Paul Régnard es el fotógrafo: un ex paciente que deberá residir en el hospital para actuar en cada momento que se lo requiera; mientras que el neurólogo Désiré Magloire Bourneville se encargará de las notas clínicas y la redacción del álbum.

La premisa, metódica en su accionar, consistía en fotografiar todo: desde el ingreso de un paciente al hospital, luego tomas cada vez que se producía alguna alteración o cambio, aparecían o desaparecían síntomas, hasta el deceso del paciente. También se fotografiaban crisis, ataques, malformaciones corporales, y cualquier mínimo detalle que después se pudiese utilizar según el propósito archivístico, pedagógico, comparativo, identificatorio, etc. Por ello, la fotografía fue para Charcot tanto un procedimiento experimental de laboratorio, como un procedimiento museográfico archivístico, y un procedimiento pedagógico para la transmisión. El valor otorgado a la fotografía, se lo debe buscar en el convencimiento que poseía sobre la eficacia de la imagen para diagnosticar y enseñar, pero también para *prever*. Es decir, como bien señala Didi-Huberman, "ver y prever, anticipar el saber en el acto de ver." (2007, p. 51) O, como lo dice Canguilhem: "ver un ser implica ya prever un acto." (2005, p. 18)

Clasificando los distintos estadios de la histeria, y con la fotografía como base de un ideal de la observación positivista, la fabricación de imágenes se pretendía una memoria absoluta: fiel, nítida, recuperable, exacta y semejante al referente... sin pérdida.

La Salpêtrière, *a la mode*, nada ajena a la inclusión y aplicación de la fotografía a la medicina,[1] contaba con unos recursos tales como: taller acristalado, laboratorios oscuro y claro; habitaciones/dispositivo: cama, sillas, cortinas de fondo de diversos colores, apoyacabezas, horcas de sujeción; cámaras, luces, imprenta, etc. etc.

Con los recursos de avanzada, en pos de una representación de la histeria, se buscó cristalizar mediante imágenes "el Cuadro" histeria (nosografía) para que "el Tipo"[2] (clínica) quedara condensado en una imagen *única* o una serie de ellas: las *facies* (el rostro de la histeria). Pronto también, la fotografía pasaría de ser un acto del retrato, con su espectáculo incluido, a una cuestión de vigilancia policíaca. Identificar la *facie*, la imagen policía: la que delata los rasgos, las curvaturas, los pliegues, la parálisis, los movimientos, las miradas, las poses, etc., etc.; miles de veces contrastadas foto a foto. Realismo por sobre nominalismo, experimentación por sobre clínica y con ello la imagen, *eidos*, la *idea* de la cosa conforme a su aspecto.

Charcot, que desconocía la esquizia entre el ojo y la mirada, comprendía que la mirada comporta actividad (más que pasividad) y que tiene como fin aprehender, influir, captar, incorporar, etc., lo que se está observando con detenimiento. De modo que, comienza a valerse de la fotografía ya que este instrumento le permitía robar instantes, imágenes que

---

1 Véase por ejemplo la *Revue photographique des hopitaux de Paris* de Montmeja y Rengade (1869) http://books.google.com.ar/books/about/Revue_photographique_des_hopitaux_de_Par.html ?id=WRwDAAAAYAAJ&redir_esc=y

2 Freud, en su *Prólogo y notas de la traducción de J.-M. Charcot* (1992), "Legons du mardi de la Salpetríere (1887-88)" (1892-94), da precisiones acerca de la operatoria de Charcot, dice [cito in extenso]: "El cuadro clínico, la *«entilé morbide»,* sigue siendo la base de todo el abordaje; pero el cuadro clínico consta de una serie de fenómenos, a menudo una serie que se ramifica en direcciones múltiples. La apreciación clínica del caso consiste en asignarle su sitio dentro de esa serie. En mitad de la serie se encuentra el «type», la forma extrema del cuadro clínico, esquematizada de manera consciente y deliberada; o bien se pueden establecer varios de estos tipos, conectados entre sí por formas de transición. Por cierto que es posible toparse con el *«type»,* la plasmación completa y característica del cuadro clínico; no obstante, las más de las veces los casos efectivamente observados divergen del tipo, han borrado del cuadro tal o cual rasgo, se ordenan en una o en varias series que se van apartando del tipo y que en último término acaban en unas formas rudimentarias, completamente nebulosas (*formes frustes*) en las que sólo el experto es capaz de discernir todavía unas copias del tipo. Mientras que la nosografía tiene por objeto describir los cuadros clínicos, es tarea de la clínica pasar a la plasmación individual de los casos y a la combinación de los síntomas." (p. 168)

quedarían plasmadas en un papel. No en vano, cuando la fotografía comenzó a ser usada fue acompañada por la idea de que ésta robaba el alma de quien era retratado en ella; como si tuviera la capacidad de sisar la "esencia", el supuesto *ser* mismo. Es por ello que rápidamente se advierte que toda una suerte de misterio rodeaba a la fotografía, un misterio que no dejaba de generar curiosidad y terror en su manipulación. Walter Benjamin, en su *Pequeña historia de la fotografía*, denotando el impacto de la fotografía en sus inicios, evoca lo siniestro en las palabras del fotógrafo Karl Dautheney:

> No nos atrevíamos por de pronto a contemplar largo tiempo las primeras imágenes que confeccionó. Recelábamos ante la nitidez de esos personajes y creíamos que sus pequeños, minúsculos rostros podían, desde la imagen, mirarnos a nosotros: tan desconcertante era el efecto de la nitidez insólita y de la insólita fidelidad a la naturaleza de las primeras daguerrotipias. (p. 68)

Un impacto que producía en el observador una reacción incomprensible y "desconcertante". Ante las imágenes traslucidas de los daguerrotipos, el espectador no sólo se enfrentaba ante un modo de producción que daba la sensación de algo "mágico", sino también a un efecto de ominosidad escópica, es decir, de temor al sentirse mirado por la imagen.

Pero la imagen no es la fotografía, aunque la fotografía intenta captar en su artificio el objeto y el tiempo que dice la imagen: el aura. ¿Pero qué es propiamente el aura?, se pregunta Benjamin: "Una trama muy particular de espacio y tiempo: irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar." (1973, p. 75) El aura indica lo singular de un instante de aparición, un soplo, una fugacidad irrepetible. De allí que, la fotografía persiga adueñarse del objeto en la proximidad más cercana por medio de la imagen; pero a riego de romper la envoltura de dicho objeto. Es decir, si el aura dice del tiempo que resuena en la imagen, destruir el aura por medio de la reproductibilidad técnica dejaría a la fotografía desprovista, deshabitada de su tiempo y su verdad; llevando en algunos casos a la fabricación de un aura impostada producto de una puesta en escena pueril y recargada (sobreactuada).

Ahora bien, si *aura* del griego αὔρα: soplo, viento suave y apacible, aliento, etc.; Galeno, a quien se le adjudica poner su mirada en el aura epiléptica, definía ésta como una brisa del mar, un soplido frío, una sensación que anticipa el ataque. Por su parte, Charcot se desvelaba por captar el *aura* histérica: un "eso" que aparece en el cuerpo previamente al desencadenamiento del "gran ataque".[3] Este fenómeno, era para el

3 El *gran ataque histérico* de Charcot, está compuesto de 4 fases. Freud al referirse al

neurólogo francés la antesala al paroxismo histérico, y se diferencia del aura epiléptica puesto que ésta última, rara vez se expone o da a ver; apareciendo (en el caso histérico): "dolor ovárico, irradiaciones del epigastrio, palpitaciones, sensación de bola en la garganta, silbidos de oídos, pérdida de la vista, y pérdida del conocimiento que señala el principio del ataque." (Charcot, 1981, p. 122)

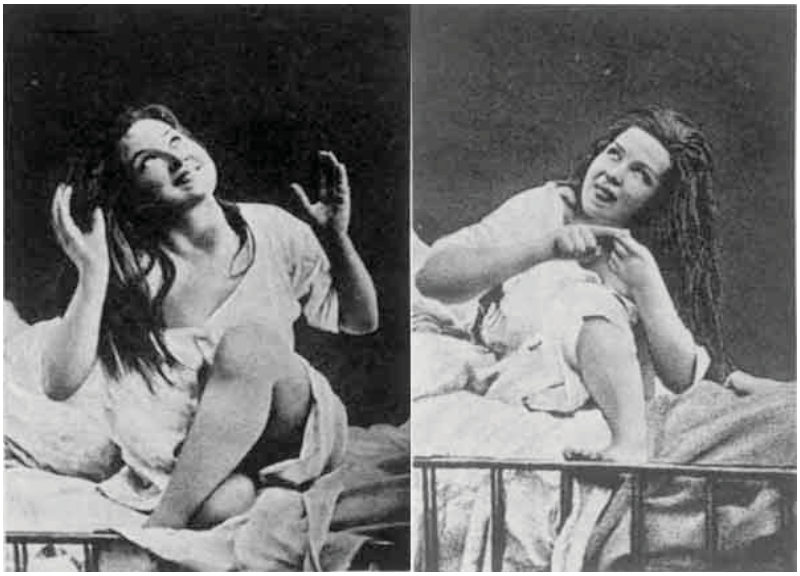


Fig. 1 Fotografía de Augustine. *Attitudes passionnelles: Extase* P. Régnard: *Iconographie Photographique...,* tomo II

Fotografiar las fases del "Gran ataque": las poses, gritos, parálisis, jadeos, éxtasis, agitaciones, *attitudes passionnelles* (*Fig. 1*), excitaciones psicomotrices, contracturas, (*Fig. 2*) etc. etc. Se sometía a las pacientes no solo a hipnosis, sino que se las desnudaba, se las media, se tomaban sus temperaturas; también las crisis sufridas por las pacientes eran cronometradas (*Fig. 3*). Cualquier medio que permitiera ver el "todo" era válido para aplicar, a riego de que la evidencia mutase en simulacro.

mismo en su *Estudios sobre la histeria*, dirá: "Como es sabido, poseemos una descripción esquemática, dada por Charcot, del «gran» ataque histérico, que en la secuencia de un ataque completo permite discernir cuatro fases: 1) la epileptoide; 2) la de los grandes movimientos (clownismo); 3) la de las attitudes passionnelles (la fase alucinatoria), y 4) la del delirio terminal." (p. 39)

Fig. 2 Diapositiva de Augustine. Contractura.
De Charcot dirigida a Jacques Roubinovitch.

Fig. 3 Charcot examinando una paciente.

Augustine era la gran "luz" de la *Iconographie*, una "luz" cuyo brillo era el de padecer continua y más regularmente que el resto de los tan cautivantes ataques histéricos. La gran musa de Paul Régnard, la perla de la Salpêtrière, era sometida constantemente a largas sesiones donde era

hipnotizada con el fin de dar a luz su patología. Charcot mismo confiesa que Augustine estaba persuadida de que él tenía un poder especial sobre ella, así lo refleja Didi-Huberman (2007): "(ella) caía hipnotizada, fuese el que fuese el lugar en el que me encontrase." (p. 292)[4]

Quizás la preferida de Charcot para inducir los ataques en sus lecciones clínicas fue Blanche Wittmann. Esta paciente, que fue el prototipo de la histeria "de cultivo", se vanagloriaba en ser la reina de las histéricas y de desafiar a los médicos con sus actuaciones. No en vano, su imagen quedó en el tiempo en la célebre imagen donde, bajo los dictados del Dr. Charcot en una lección clínica, el pintor André Brouillet la muestra en su cuerpo semidesnudo, contorsionándose, a punto de caer (*Fig. 4*).

Lección de los martes: un teatro sugestivo

Luego de sus lecciones clínicas de los viernes, el dispositivo de transmisión que montó y lo hizo popular en París y el mundo, se lo conoce como *Lecciones de los martes*. Efectivamente, los días martes en el auditorio del hospital, el neurólogo presentaba pacientes ante una audiencia hambrienta de ver para saber. Por allí pasaron diversos nombres de la historia de la locura, como Gilles de la Tourette, Babinski, Bouchard, Brissaud, Pierre Marie, Souques, Meige, Marinesco, Freud, Bechterew, Kojewnikow, etc. También asistían eventualmente, curiosos, intelectuales, escritores, políticos, etc.

Las *leçons du mardi* de Charcot consistían en exhibir, a un público, sus razonamientos y descubrimientos; cautivándolos con reales escenas teatrales. Exhibiendo a sus enfermos, Charcot realizaba verdaderos shows con números de hipnotismo, magnetismo, sonambulismo: curaciones "milagrosa". Los ataques eran provocados con esas técnicas, todo lo necesario para hacerlo era tomado en cuenta… drogas, luces, sonidos, etc.; nada quedaba fuera en pos de *mostrar* a su clase sus ideas y sus nociones en relación a lo que consideraba de esta patología. ¡Ver para creer, mostrar para entender!

La espectacularidad de este útil pedagógico no era disimulado en absoluto, todo lo contrario, pues el propio Charcot vendía su teatro sin el menor de los escrúpulos. Decía, por ejemplo, que ningún cartel ofrecería el espectáculo que pueden ver en el auditorio del hospital: "Yo traigo, viva (y preservada a través de los años por la ciencia soberana), a una Mujer del pasado" (Charcot, citado por Didi-Huberman, *Op. Cit*., p. 314).

4 Sobre esta relación, llevada al plano de un romance, Alice Winocour realizó en 2012 la película *Augustine*.

La estetización del sufrimiento al servicio de una transmisión de saber, preñaba al auditorio de una exaltación gozosa sin precedentes en el campo de la locura.

Fig. 4 *Un Leçon Clinique à la Salpêtrière* (1887) - André Brouillet

La hipnosis, y la sugestión concomitante, corría por partida doble: a la histérica de turno y al auditorio. De esta forma, una dialéctica de la seducción sostenía la teatralidad y la escena; dialéctica que remite a la suposición de saber, a la creencia, que la histérica transfería al médico. Mientras éste, a veces impávido, creyéndole y no creyéndole, amplifica la suposición e *histeriza* aún más a la paciente. Así se hace presa, fuente y objeto de la mirada.

Ahora bien, el fenómeno que hace meya aquí es el de la sugestión hipnótica. La hipnosis será la "técnica" adecuada para lograr la fascinación de la histérica, pero no se debe soslayar el estrecho vínculo entre la histeria y la fascinación, entre la histeria y la seducción, entre la histeria y la protesta ante una autoridad (fascinador) que gobernaría sus actos. La histeria viene "como anillo al dedo" a la hipnosis; pues de lo que se trata es de *hacerse con la mirada* del sujeto por medio de sus ojos.[5]

5 Para una mayor comprensión del fenómeno, se sugieren las lecturas siguientes: Freud, S. (1992) Psicología de las masas y análisis del yo (1921), en *Obras Completas*. Tomo XVIII.

El pragmatismo de Charcot no desconocía de su poder fascinador (sobre la histérica y sobre el auditorio), como tampoco de la susceptibilidad de las histéricas a la hipnosis: "Primero conviene elegir un sujeto: hay pocas mujeres a las que se pueda hipnotizar; incluso existen algunos hombres con los que esto resulta de lo más fácil. Pero iremos más rápido y con más seguridad si tomamos una histérica." (Charcot, citado por Didi-Huberman, 2007, p. 290) De modo que, la relación con las histéricas era la de un encantamiento mutuo: ellas se prestaban a ser observadas sin descanso, por unos ojos cargados de deseo de saber, a cambio de que no las consideraran incurables. O, como afirma Michel Foucault en *El poder psiquiátrico*, el médico demanda a la histérica que muestre su locura para realizar el diagnóstico diferencial; mientras la histérica pasa de este modo, de ser una "loca" a considerarse "enferma" en virtud de la regularidad con que manifiesta sus síntomas.

Con todo, la clínica de la mirada promovida por Charcot, la cual responde a la generación de síntomas experimentales con fines didácticos y cuasi-clínicos, tiene como corolario lo que se dio en llamar el "efecto Charcot". Este efecto fue retratado por John Huston en 1962 en la película *Freud, una pasión secreta*. El efecto, que lleva su nombre, implica el truco que consiste en: presentar una paciente histérica a un auditorio de médicos, describiendo (antes de provocar la sugestión hipnótica "generadora de histeria") los síntomas que va a experimentar luego. Demostrando así que esta entidad no era biológica sino psicógena. Describiendo lo que esperaba que ocurriera, la paciente acababa por llevar a cabo lo que Charcot decía. Se trata de un dispositivo teatral donde Charcot (director), sus pacientes (actrices) y la audiencia reunida en torno a sus lecciones (público), estaban inmersos en un despliegue dramatúrgico en el que los hechos observables que se trataban de demostrar eran producidos por la propia situación.[6]

Adenda, *de Charcot a Freud*

El psicoanálisis ha subrayado el carácter experimental de la producción y la supresión de síntomas histéricos (p.e. parálisis experimentales)[7] en virtud de la sugestión hipnótica, que Freud presenció en su estadía en

---

Buenos Aires: Amorrortu. También los estudios: Carroy, J. y Schmidgen, H. (2002) Psychologies experimentales: Leipzig-Paris (1890-1910), en *Preprint 202*, Max Planck Institute for the History of Science. Y Carroy, J. (1991) L'invention d'un sujet expérimental, en *Hypnose, suggestion et psychologie. L'invention de sujet*, Paris, P.U.F., pp. 157-177.

6 No sobra decir que actualmente, cierta clínica y psicofarmacología basada en la evidencia se funda en la construcción de trastornos mentales. También, como ha podido afirmar Ian Hacking en su texto *¿La construcción social de qué?*, diversos discursos amo construyen clasificaciones que poco tienen que ver con la singularidad del síntoma.

7 Véase, Masotta, O. (1986) *Lecciones de introducción al psicoanálisis*. México: Gedisa.

Francia. En ese encuentro, Charcot mismo le encargaría a Freud la traducción del primer tomo de las *Lecciones de los martes* entre otros artículos. A su momento, Freud –que de regreso a Viena practicaría la hipnosis e iniciaría sus indagaciones sobre la histeria junto a Breuer, pronto postularía la sexualidad como razón de la sintomatología, y la sospecha de una verdad que habla a través del cuerpo[8]. También plantearía que el padecimiento nada tiene que ver con la sexualidad "biológica", que la sexualidad es psíquica y por ende la histeria no es privativa de la mujer sino que también atañe a algunos hombres.

Al mismo tiempo, se toparía con el fenómeno de la transferencia, lo cual dio fin a sus incursiones con la hipnosis y paso a la asociación libre en el diván. Había descubierto con la escucha lo que la mirada taponaba. Con estos hallazgos, una práctica de la escucha de su lado, y una creciente producción conceptual, Freud postularía una teoría del trauma en el corazón de la clínica de la histeria; es decir, una causa no fundada en la evidencia, ni en la clínica de la mirada, sino en la fantasía: "mis histéricas me mienten", confesó Freud a Fliess, develando que no-todas las histéricas podían haber sido seducidas o violentadas en la infancia. El realismo de la imagen, el ultra-empirismo y la localización del mal en la corteza cerebral, sucumbían ante la teoría de la seducción freudiana que le otorgaba a la fantasía y la sexualidad en la infancia, un lugar central en la producción de síntomas: ¡una herejía!

Si hemos comentado que Charcot y la psiquiatría hasta nuestros días se basan en la mirada y la ilusión de una ciencia totalizante, cual obra orgánica; ahora, la escucha de Freud efectuará un giro en la práctica clínica: operará por el detalle. El pequeño detalle, el lapsus por ejemplo, que será la vía de acceso al inconsciente.

Se sabe que Freud no fue permeable a las propuestas vanguardistas como el Surrealismo, las desestimó, no le interesaba; pero él mismo era vanguardista, pues sus operaciones clínicas, teóricas y políticas así lo demuestran. Escribió su *Psicopatología de la vida cotidiana*, descentrando el campo del medio asilar y psicopatológico para ubicarlo en las experiencias de cualquier sujeto. Para ello se sirvió de los desechos, de los restos y ruinas de las operaciones psíquicas, de los productos desestimados por la Academia, la Ciencia y la Clínica de su momento. Si el ropavejero de Walter Benjamin o el *flaneur* de Baudelaire resuenan no es casualidad. La pesquisa del detalle como llave para

8 Sobre este tema léase la Conferencia de Jacques Alain Miller "El inconsciente y el cuerpo hablante", pronunciada recientemente en París (el 17 de abril de 2014) en ocasión de la Presentación del tema del Xmo. Congreso de la Asociación Mundial de Psicoanálisis a celebrarse en Río de Janeiro, 2016.

señalar la fisura, hará viable desentrañar el montaje gramatical del inconsciente pulsional, pues el sujeto no es una totalidad, o una unidad indivisible, sino que se constituye sobre una falta fundamental que señala la fragmentación estructural suturada por el significante. Ante este estatuto de sujeto, el inconsciente se erige como una defensa contra el fuera-de-sentido, lo real;[9] y la *spaltung* subjetiva será un concepto pivote de la experiencia psicoanalítica y de la realidad inconsciente, dado que la escisión del yo devela la fisura estructural del aparato psíquico. Estas nociones psicoanalíticas, tan próximas al montaje como concepto, son ilustradas por Freud haciendo de la rotura de un cristal la homología de la estructuración de un síntoma (patología). Montaje–grieta / fisura–Desmontaje. Así, en sus *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*, refiere:

> Ahí donde la patología nos revela una brecha o una grieta, ahí hay probablemente una articulación. Si lanzamos un cristal contra el suelo, no se romperá de cualquier forma, sino que seguirá las líneas de la fisura, en fragmentos cuya delimitación, aunque invisible, estaba determinada con anterioridad por la estructura del cristal. (p. 54)

Esta diferencia, Charcot-Freud, siguiendo la elucubración de Didi-Huberman en *Ante el Tiempo*, podría ilustrarse, por ejemplo, a partir de lo que cada uno articuló respecto al Gran ataque histérico. O mejor dicho, respecto al síntoma histérico: el síntoma-imagen por excelencia. Mientras que Charcot señalaba como "movimientos ilógicos y contradictorios", o la fase de los grandes movimientos (clownismo), a la segunda fase del pródromo de la "Gran crisis"; Freud por su parte interpretará un montaje del carácter bisexual propio de la vida anímica. Así, planteará en su texto *Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad*:

> En un caso observado por mí, con una mano aprieta el vestido contra el vientre (en papel de mujer), y con la otra intenta arrancarla (en papel de varón). Esta simultaneidad contradictoria da razón, en buena parte, del carácter incomprensible de la situación, empero tan plásticamente figurada en el ataque, y es por eso adecuadísima para ocultar la fantasía inconsciente eficaz. (p. 146)

Con todo, Didi-Huberman llama *cuerpo-montaje* al modo interpretativo que Freud propone para el análisis de la fantasía sexual histérica, es decir: cuerpo bífido acoplado (mujer violada-hombre violador), yuxtapuesto uno a otro.

9 Para una lectura de esta tesis articulada a los efectos de las vanguardias artísticas, léase: Moyano, P. "La sorpresa: factor capital de las vanguardias". *Boletín de la Asociación Freudiana de Psicoanálisis*, Tucumán, Nº 25, marzo-abril de 2011, pp. 6-7

8.

FOTOGRAFÍA Y MONTAJE EN LA REVISTA FEMENINA *IDILIO*

Ianina Ipohorski

A PARTIR DE LA ÚLTIMA DÉCADA los fotomontajes de Grete Stern han tenido una gran difusión, un hecho que pareciera ser efecto de la relación entre vanguardia y cultura de masas presagiada en la derivas del trabajo y de la vida de su autora.

Sin embargo, estas imágenes (hoy ampliamente difundidas) se presentan en algún sentido ajenas a la categoría de "obra", de la misma manera que lo fueron respecto de su contexto original en el momento de su publicación. En Octubre de 1948 el primer número de *Idilio* ensayaba un peculiar formato: bajo el título "El psicoanálisis le ayudará" comenzaba a publicarse una singular sección que puede considerarse –retrospectivamente– como un cruce entre el consultorio sentimental y el psicológico. De esta experiencia formaban parte Gino Germani y Enrique Butelman –intelectuales proscriptos por el primer peronismo, ambos bajo el seudónimo de Richard Rest– y Grete Stern.[1]

Los sueños aparecieron periódicamente hasta 1951 y a partir de la década del ochenta han motivado un aluvión de revisiones: desde la revisión del

1 El Dr. Rest recibía cartas de las lectoras donde le relataban sus sueños y experiencias subjetivas para que fuesen analizadas. La respuesta publicada consistía en una interpretación que apelaba a términos y conceptos del psicoanálisis y a una serie de indicaciones y pautas orientadas a producir cambios en la conducta. En el centro de la columna se ilustraba el caso y la respuesta del psicoanalista epistolar con un fotomontaje producido por Stern, quien habría sugerido este lenguaje para la instancia gráfica de la sección. Grete Stern nació en 1904 en Wuppertal-Elberfeld, Alemania. En 1923 ingresó en una escuela de artes aplicadas de Stuttgart para estudiar dibujo y tipografía. En 1927 se instaló en Berlín para estudiar fotografía con Walter Peterhans, quien años después dirigiera los talleres de fotografía de la Bauhaus. Stern emigró a la Argentina junto a Horacio Coppola en 1935, rápidamente se integró a la cultura de Buenos Aires y participó activamente de la vanguardia invencionista (principalmente del grupo Madí). Entre 1948 y 1951 ilustró la sección "El psicoanálisis le ayudará" de la revista *Idilio*. En 1956 y por iniciativa de Jorge Romero Brest creó y dirigió el taller fotográfico en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde permaneció hasta 1970. En 1958 adoptó la nacionalidad argentina y al año siguiente comenzó a enseñar fotografía en la Escuela de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste (Chaco), mientras documentaba temas regionales. Dejó de trabajar en 1985 y murió en Buenos Aires, en 1999.

fotomontaje de entreguerras hasta la crítica de género, pasando por la singular conformación del campo psicoanalítico y su difusión en Argentina hasta la confluencia ecléctica de intelectuales en los medios masivos en tiempos de modernización acelerada. A estas alturas, mucho se ha dicho. Pero el hecho de que saberes hegemónicos, pasándose la posta, promuevan un trabajo que se inscribió en la trama compleja de una revista ilustrada hacia cuidadas ediciones de museo o galería[2], resulta, por lo menos, sospechoso. Algunas preguntas que surgen de inmediato son las siguientes: ¿Que dejó afuera la mirada de la crítica para realizar esta operación? ¿Por qué en la actualidad no se encuentran colecciones completas de la revista *Idilio* de aquellos años y sólo se conservan, en el archivo de la Biblioteca Nacional, un puñado de números en muy mal estado?

Si partimos de que la puesta en forma de un guión curatorial implica precisamente cierto grado de violencia, en este caso la imposición resulta aun más incómoda porque los fotomontajes de Stern se involucran necesariamente con cada viñeta, texto, fotografía de tapa y miscelánea de la revista. Siguiendo a Andreas Huyssen (2002) podemos decir que la cultura de masas "ha sido siempre el subtexto oculto del proyecto modernista." (p. 94) Y en esta relación se pone en juego algo sintomático en torno del deseo y de la falta.

> Mientras que el modernismo oculta su envidia hacia la vasta penetración y alcance de la cultura de masas detrás de una pantalla de desdén y condescendencia, la cultura de masas, cargada de culpa, desea esa dignidad de la cultura seria que siempre la esquiva. (Huyssen, 2002, p. 94)

Y es justamente este planteo el que nos habilita a releer las imágenes en su contexto original. Pero no con el ánimo del restaurador sino más bien con el del montador: "La dialéctica del artista es una *dialéctica del*

---

2 Ignorados en un primer momento por la crítica especializada, los fotomontajes ingresaron al campo de las artes visuales partir de su exhibición en 1982 en el marco del *FotoFest* de Houston. Reunidos y puestos en circulación en la década de 1990 bajo el título de *Sueños*, su legitimación como obra autónoma motivó diversas muestras, estudios y publicaciones. Entre las exposiciones individuales más destacadas podemos citar: *Sueños. Grete Stern*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia (1995); *Grete Stern. Obra fotográfica en Argentina*, presentada por el Goethe Institut en Argentina, Brasil, Venezuela, Alemania, Colombia y Ecuador (1997/8) y *Grete Stern. Los sueños*, Staaliche Galerie Moritzburg, Halle y Suermondt Ludwing Museum, Azchen (1999). Resulta importante mencionar el trabajo realizado por Luis Príamo, en particular su participación como coordinador de la edición publicada por la Fundación Ceppa en 2003-2004 con motivo de la muestra *Sueños:* fotomontajes de Grete Stern, que en diciembre de 2004 se inauguró en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires. Y la reciente investigación de Paula Bertúa sobre los fotomontajes de Grete Stern en la revista *Idilio*. En 2010 Eduardo Constantini compró la serie a los coleccionistas Jorge y Marion Helft y desde entonces se exhibe periódicamente en el Malba.

montador, es decir del que 'dys-pone' separando y re- adjuntando sus elementos en el punto de su más improbable relación." (Didi-Huberman, 2002, p. 108) Y bajo la hipótesis de que es posible revincular las expresiones fotográficas asumiendo luego sus derivaciones posteriores. En los fotomontajes de Grete Stern, desde el corazón de la industria cultural, se vislumbra el sesgo traumático innegable de la vanguardia histórica, y al mismo tiempo es posible que la lectura diferida que plantea su retorno, exponga nuevas constelaciones de sentido latentes entonces e inéditas hoy.

Los materiales y el para mí de las representaciones

Es posible admitir que la revista *Idilio* funcionó como un laboratorio para el texto freudiano en dos sentidos. Por un lado, como un espacio de difusión de los saberes del psicoanálisis a partir de la aplicación más o menos sistemática de sus conceptos. Por otro, aparece una arista en principio inadvertida tanto por el campo de la crítica de arte como por los estudios culturales: la articulación dialéctica (podríamos arriesgar, inconsciente) que ensaya una serie de relaciones "involuntarias" entre las distintas expresiones, es decir, fotomontajes, fotonovelas, textos y misceláneas.

Ahora bien, para comenzar nos proponemos realizar un deslinde transitorio, aunque necesario en este momento, que distinga hacia dentro del corpus las representaciones de los procedimientos de construcción de las imágenes. A propósito, el concepto de elaboración secundaria[3] desarrollado por Freud puede ser entendido como el principio del montaje por antonomasia. Y es posible plantear que éste sustenta el particular régimen escópico de la revista junto con los textos. En el mismo sentido, intentaremos articular cadenas de asociaciones sobredeterminadas entre fotomontajes, fotonovelas, ilustraciones de tapa, etc., tomando la *sobredeterminación* como una formación inconsciente que remite a elementos múltiples y se organiza en secuencias significativas diferentes, cada una de las cuales a un cierto nivel de interpretación posee su propia coherencia (Laplanche y Pontalis, 2004). En otras palabras, motivado por sus singularidades es posible abordar el corpus como el producto de los trabajos de condensación y desplazamiento en sentido freudiano. Esto permitirá

3 Recomposición del sueño destinada a presentarlo en forma de un guión relativamente coherente y comprensible. "Substraer al sueño su apariencia de absurdidad e incoherencia, cubrir las lagunas, efectuar una recomposición parcial o total de sus elementos, mediante selección y añadiduras, intentar crear algo parecido a un sueño diurno (*Tagtraum*), en esto consiste esencialmente lo que Freud llamó elaboración secundaria o también "consideración de la inteligibilidad (Rücksicht auf Verständlichkeit)." Jean Laplanche & Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

hacer un recorte irregular dentro del marco cronológico (1948-1951) trazando un límite poroso que admita la inclusión de otras secciones fotográficas de la revista, como las tapas y misceláneas, y habilitando así relaciones que adquieran sentido y potencia más allá del recurso explicito de la cita. Según varias fuentes consultadas,[4] Grete Stern y George Friedman[5] no colaboraban ni tenían relación más allá de un conocimiento casual, lo que desactiva la idea de un puro intercambio disciplinar a la vez que vuelve más sintomáticas las afinidades expuestas.

Por último, la noción de *sobreinterpretación* nos guiará a partir del contenido manifiesto hacia otros estratos de significación, plausibles de interpretaciones simultáneas o alternativas.

Este planteo encontraría justamente lugar en la propia dinámica de las distintas secciones editoriales, las que *producían* la sensibilidad y en cierta medida la subjetividad de sus lectoras a partir de pautas estéticas y temáticas. Estas lectoras eran, a su vez, las potenciales consultantes de la sección de psicoanálisis epistolar. Seguramente, los textos de sus cartas, reales, imaginados y *estetizados* por Germani y Butelman, se encontraban permeados por los tópicos y representaciones de las fotonovelas, constituyéndose así en la materia prima para la producción de los fotomontajes de Grete Stern. La posibilidad de hacer propio ese acervo iconográfico y de utilizarlo, literalmente, como material para el montaje de las imágenes inconscientes es lo que Lacan describe como "el para mí de las representaciones" (Lacan, 1991, p. 88). Y en el mismo sentido, Rosalind Krauss (1997) expone y amplia la relación fundamental que se establece, según Freud, entre el *objeto prefabricado* y la construcción de la imagen onírica:

> Freud describe como revisión secundaria, el proceso de elaboración onírica destinado, *après-coup*, a levantar una fachada para el sueño: la que creemos recordar al despertar, la que reagrupa el caos de representaciones oníricas, dándoles la coherencia relativa de una narrativa. Esta fachada, afirma Freud, no es una creación original. Antes bien, es una fachada prefabricada: una narrativa que yace ahí, esperando ser interpolada en el material onírico. (p. 82)

Para configurar este proceso resulta oportuna la analogía freudiana de dos pantallas: la proyectiva y la mnemónica. "El recuerdo encubridor es pues un aparato de retro-proyección *ex post facto* de la visión sobre un campo saturado de imágenes prefabricadas." (Krauss, 1997, p. 77)

4 Entrevista con Alicia Sanguinetti.

5 Fotógrafo y cineasta de origen húngaro, responsable de la producción fotográfica de las fotonovelas en *Idilio* e integrante del grupo *La carpeta de los diez*.

Para nosotros, la pantalla proyectiva remitiría al espacio potencial, imaginado y concreto, para el juego del montaje. Mientras que la mnemónica, implicaría una suerte de archivo, inventario o repertorio de imágenes previas del cual se valen tanto el inconsciente de la lectora-soñante –figura que también podríamos suponer producto de una operación de montaje–, como, en nuestro caso, de la artista montadora. "Estaban ya ahí, esperándole […] tejidas a partir del material prefabricado de habladurías sociales y aspiraciones culturales, en resumen, de las narrativas que escucha en los demás y que hace suyas." (Krauss, 1997, p. 77)

Arrojo inminente y cultura de masas. "¡Deténgase, loca!"

Dos jóvenes burguesas se aventuran a una escena sublime. Las olas del mar rompen violentamente contra las piedras. Ellas no visten para la ocasión, lucen conjuntos de calle o para "las horas elegantes". Ambas se encuentran al límite del peligro. Susan, la heroína de la fotonovela *Feliz aurora* (*Fig. 1*), huye hacia la bahía tras ser desairada. "¿Por qué no tener el valor de lanzarse a lo desconocido? Hundirse definitivamente en la nada y para siempre…", leemos en la cartela. "Pero cuando ya está por arrojarse al mar dos manos la aferran frenéticas".

Fig. 1 En *Idilio* N° 78 (Mayo de 1960)

Por su parte, en la interpretación de *Un sueño de peligro* (*Fig. 2*), el psicoanalista epistolar advierte que el agua "representa un elemento amenazador cuando tiende a rebasar sus límites", y en este caso "el sueño revela el amenazador desbordarse de las energías instintivas."[6]

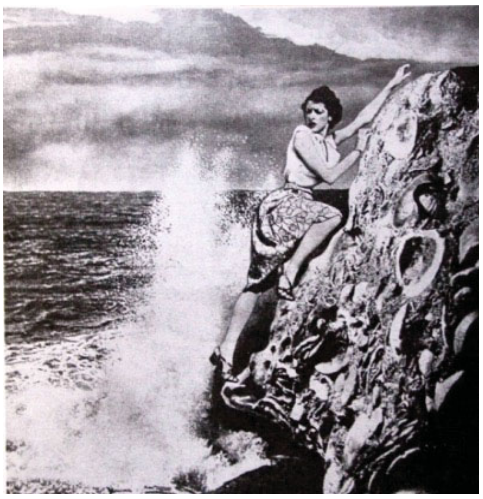


Fig. 2 En *Idilio* N° 11 (Enero de 1949)

Fig. 3 En *Idilio* N° 87 (Julio de 1950)

A su vez, la fotonovela *Aquella vienesa* (*Fig. 3*) retoma el mismo argumento a través de la figura del río, animizado, que le dice a la protagonista "Ven… mi abrazo será helado, pero en él hallarás la paz, que no hallarás, que no podrás hallar en ningún otro lugar".

A propósito de la circulación de estos motivos, Hans Belting (2007) señala que a los fines de una investigación antropológica que busque ser relevante "es preciso mantener la atención en la relación entre las imágenes simbólicas de una praxis colectiva y las imágenes personales." (p. 75) Y retomando a Freud, señala las condiciones bajo las cuales "el imaginario individual (como podría ser el sueño), circula con el imaginario colectivo (como podría ser el mito) y con la ficción (en imagen o en palabra)." (*Ibíd.*, p. 75)

En el cruce de esta tríada problemática podemos encontrar a la joven representada por *Idilio*: casadera, de clase media y a la moda, es al mismo tiempo su doble de riesgo cuando presa de locura *monta una*

6 "Un sueño de peligro", en *Idilio* N° 11, 4 de Enero de 1949.

escena. Como contraparte, las manos que la sujetan llamándola a la razón, así como la voz autorizada del psicoanalista epistolar, configuran en el universo del *magazine* el orden estable de lo masculino.

De esta representación se desprende también la escisión entre cuerpo y pensamiento, característica en la cosmovisión occidental cartesiana. En *Idilio*, el reparto le confiere al imaginario del hombre (burgués, blanco y heterosexual) la facultad del buen juicio, mientras que la figura femenina representa una y otra vez un cuerpo preso del deseo, encarnación de un resabio primitivo plausible del arrojo.

Síntoma de esto es también la división del trabajo que se dio hacia dentro de la sección de psicoanálisis. Germani y Butelman tomaban la palabra del médico especialista representante del saber psiquiátrico. Mientras que Grete Stern tomaba la figura femenina e ilustraba la columna materializando, podríamos decir, las expresiones inconscientes. El binarismo en términos de cuerpo y pensamiento quedaba de manifiesto en la producción de "El caso de la semana", ya que la reflexión se separaba de la producción del fotomontaje, claramente artesanal, en términos de la oposición etnocéntrica entre cultura y naturaleza inaugurada por Descartes.

En el mismo sentido y principalmente a partir del siglo XIX, se asoció a la mujer con los formatos de novelas por entregas, folletines, revistas populares y familiares, a la vez que creció la identificación, por parte de la burguesía y las clases dominantes, de la mujer con las masas y como amenaza política:

> El temor a las masas en una época de menguante liberalismo es también el temor a la mujer, temor a la naturaleza fuera de control, temor a lo inconsciente, a la sexualidad, a la pérdida de la identidad y del Yo estable de la masa. (Huyssen, 2002, p. 103)

Dicha identificación aparece significativamente tematizada en Susan como personificación de la cultura de masas. En el *limes* concreto del paisaje entre la tierra y el agua, esta heroína del corazón evoca formal y temáticamente una escena paradigmática de la estética sublime: *El caminante sobre el mar de nubes*, de Casper David Friedrich (*Fig. 4*). La pose de la joven en la viñeta se aproxima a la figura esbelta y contemplativa que domina el panorama en la pintura original. Pero su aparente estabilidad se descentra en seguida, cuando sin mediación irrumpe la idea inminente del arrojo. Es allí cuando el *partenaire* contiene su desborde y tomando su lugar exclama. "¡Deténgase, loca!". Susan representa allí a la naturaleza encarnando al mismo tiempo el mito de la masa, que al igual que la soñante analizada por el Dr. Rest debe y necesita ser sujetada por la cultura.

Fig. 4 *El caminante sobre el mar de nubes* (De Caspar David Friedrich)

Ahora bien, es evidente que la joven del fotomontaje *Un sueño de peligro* no corre la misma suerte que la heroína de *Feliz aurora*. Contrariamente a la figura idealizada de la fotonovela, esta es casi alcanzada por el mar y tanto la pose como la escenografía y la composición (que bien podrían emparentarse con un folletín de aventura) puede leerse en clave irónica. La protagonista del sueño que propone Stern no contempla la escena desde lo alto, al contrario, participa con todo su cuerpo del espectáculo a la vez que intenta escapar de él en tanto homologación. Paula Bertúa (2012) advierte que los responsables de la interpretación concedieron a Stern amplia libertad expresiva en varios aspectos, pero que también impusieron directivas concretas, sobre todo en relación a tópicos adscriptos a una supuesta sensibilidad femenina. Y, como venimos señalando, la naturaleza es una de las tradiciones más pregnantes en ese sentido. Pero ¿quién insta a detenerse a la anti-heroína del fotomontaje? Claramente, en la sección de psicoanálisis la exhortación masculina se encuentra desplazada hacia el corpus del texto. Es la voz autorizada del especialista que si bien por una parte promueve y recomienda a las jóvenes insertarse en el mundo del trabajo, estudiar o seguir una vocación artística, por otra prescribe desde la columna mesura respecto de los deseos, cuando no conservadurismo. Vale decir, nunca arrojarse a las pasiones ni tampoco a lo desconocido por fuera de los roles sociales de su tiempo.

Fig. 5 En *Idilio* N° 16 (Marzo de 1949)

Un claro ejemplo de esto se da en la interpretación de *Sobre el abismo* (*Fig. 5*), sueño que reitera el motivo del arrojo inminente. La voz del psicoanalista epistolar señala que la soñadora estaba "como suspendida de un hilo […] había naufragado en su matrimonio y ya no quedaba nada. Había, sin embargo, que hallar algo vital que la salvara: lo halló en la maternidad."[7]

Arte y ciencia

Yendo un poco más allá sobre el motivo del arrojo, el psicoanálisis y la figuración del universo femenino encontramos que en *Idilio* esta *condensación* de tecnologías, representaciones y saberes aparentemente contingentes, encuentran antecedentes decimonónicos concretos. El corpus iconográfico y científico de la *Salpêtrière*, con el saber médico asistiendo (y promoviendo) al montaje de verdaderas puestas en escena diseñadas para el goce visual de un complejo dispositivo de representación, conjuraba las dos aspiraciones máximas del espurio ojo

7 *El psicoanálisis le ayudará*, "Sobre el abismo", en *Idilio* N° 16, 8 de Marzo de 1949.

fotográfico: la ciencia y el arte. De allí que en este hospital-asilo la emergencia del síntoma histérico se presentara directamente vinculado a la problemática de la imagen y a sus condiciones de producción (Didi-Huberman, 2007).[8]

Simultáneamente, en aquel momento, la vocación clasificatoria de la ciencia moderna se realizó bajo la forma sistemática del archivo tipológico en consonancia con las galerías de criminales y las técnicas de identificación y registro desarrolladas contemporáneamente por Francis Galton y Alphonse Bertillon.

Cinco décadas después y de modo sintomático, arte y ciencia convergieron nuevamente en *Idilio*. En cuanto a la primera, si bien el teatro que se juega en la sección *El psicoanálisis le ayudará* se da de manera diferida y fragmentada, hay claramente un guión y un montaje escénico construido por el relato de la soñante, el Dr. Rest, Grete Stern y según nuestra hipótesis, *el imperio de los sentimientos* que configuró la usina iconográfica de las fotonovelas románticas y demás secciones. Es más, en numerosas ocasiones y a instancia de la producción de los fotomontajes, Stern montaba verdaderos *tableaux vivants* domésticos con la participación de su hija o su empleada doméstica.

Pero también la vocación por ilustrar de modo concreto la emergencia del inconsciente femenino mediante el montaje, se encuentra de lleno con la representación de la *performance* histérica que Didi-Huberman (2007) recoge del relato freudiano y que pone en juego notablemente dispositivos de la vanguardia frente a formas tradicionales del arte como *simultaneidad contradictoria* y *figuración plástica*.

En este sentido, la paradoja que haría aparecer verdaderos estigmas físicos a partir de una manifestación ficcional –teatral– en el cuerpo de la histérica aparece en el fotomontaje a través de lo que podríamos llamar "estigmas de la técnica". Estos serían las discontinuidades y fallas que evidencian su modo de producción en el régimen escópico de la *faktura:*[9] bordes, junturas, exposiciones dobles, sombras involuntarias, etc. (Buchloh, 2004).

---

8 Sobre esta temática, véase en este mismo volumen: "Histeria: del espectáculo al montaje. De Charcot a Freud", de Pablo Martín Moyano, Adrian Lavaroni y Andrea Lavaroni.

9 En su historización crítica sobre el fotomontaje soviético, Benjamin Buchloh diferencia *faktura* de *factografía* en relación con sus implicancias políticas: "la faktura, como rasgo esencial del paradigma moderno subyacente en toda la producción de la vanguardia soviética hasta 1923, se vio reemplazada por una atención renovada a la supuesta capacidad factográfica de la fotografía para poner de manifiesto aspectos de la realidad sin interferencia o mediación.". Ver Buchloh Benjamin, *Formalismo e historicidad*, Madrid, Akal, 2004, pp. 116-149.

Con respecto a la ciencia, esta tiene en el *magazine* una posición privilegiada, y no sólo por la vulgata psicoanalítica en tiempos de conformación del campo disciplinar. Otra vez la fotografía pone en juego su semblante óptico-serial. Al observar el *Tableau synoptique des traits physionomiques* (*Fig. 6*) confeccionado por A. Bertillon, junto a la amplia compilación fotográfica de diversas partes del rostro, puede leerse "para ser utilizado en el estudio del retrato hablado" (*pour servir a l'étude du portrait parle*). En efecto, esta práctica positivista podría resultar en una *cartografía del rostro humano* en plena coincidencia con unas operaciones de montaje.

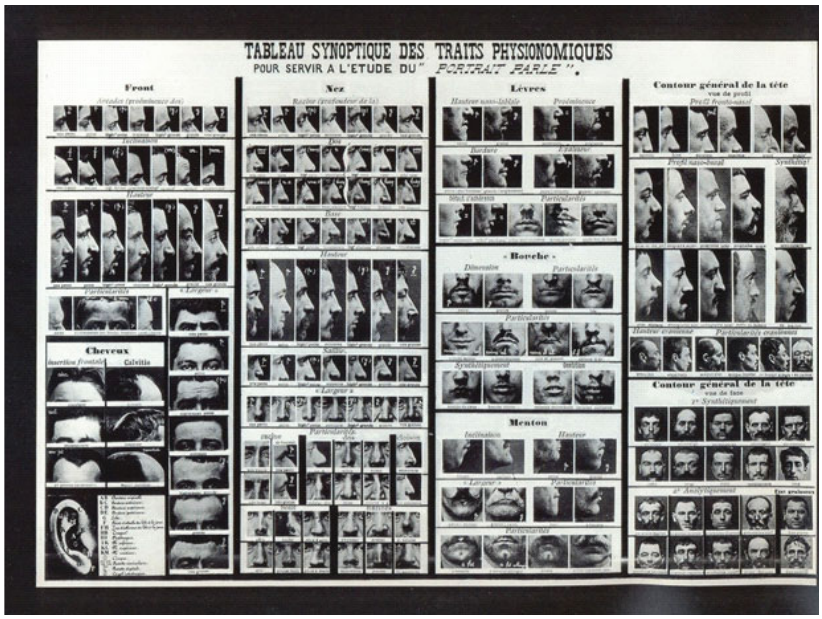


Fig. 6 *Tableau synoptyc des traits physionomiques*
(De Alphonse Bertillon, hacia 1909)

Así también, Grete Stern recurrió a su archivo (y también al de Horacio Coppola) para cartografiar las expresiones inconscientes de las lectoras de *Idilio*. Como resultado, las imágenes junto a los textos conforman una suerte de catálogo en el cual los títulos en plural *"Los sueños de…"* explicitan el carácter sobregeneralizado de las representaciones. La singularidad de este corpus complejo se debe, entre otros aspectos, a que entrecruza un procedimiento central en el horizonte estético de buena parte de las vanguardias artísticas con el espíritu tipológico de la ciencia moderna.

En el mismo sentido corre la aplicación ecléctica por parte de Germani y Butelman de las teorías post freudianas. Seguramente los tipos psicológicos Junguianos les permitían estandarizar y proyectar el malestar subjetivo sobre un público masivo conformado mayoritariamente por mujeres. En su descripción del tipo "sentimental extravertido", G. Jung señala que la psicología femenina se caracteriza por la primacía del sentimiento por sobre el pensar y por lo tanto "encontramos los más definidos tipos sentimentales en el sexo femenino." (Jung, 1972, p. 477) De allí que, por supuesto, distinga a la histeria como la neurosis femenina por excelencia, asociando a esta un "inconsciente mundo de representaciones infantiles sexuales" (*Ibíd*).

La materialización de este universo en los fotomontajes de Stern para *Idilio* hizo lo propio respecto de este entramado teórico y sus derivas, porque el principio del montaje, convino a la autora para materializar los sueños. Pero simultáneamente, los motivos arquetípicos de impronta junguiana funcionaron temáticamente movilizando una mitología de las masas de su tiempo que, nuevamente, encuentra correlatos en las fotonovelas, tapas y misceláneas.

Vanguardia ilustrada

En *El fotomontaje como una nueva forma de agitación*, el artista ruso Gustav Klutsis (1931) distingue dos tendencias respecto del origen del fotomontaje. Una vinculada directamente a la publicidad norteamericana y definida como "fotomontaje publicitario formalista". Y "el fotomontaje de propaganda política" que se desarrolló de manera independiente y casi exclusivamente en suelo soviético, alcanzando el estatuto de "nuevo aspecto del arte de masas" (Laclanche-Boulé, 2003, p. 245).

Nuevamente, es posible afirmar que en *Idilio* convergieron ambas tradiciones en un contexto de modernización acelerada y metonimizando a las masas como potencia de cambio político-social y como fundamento del sistema de producción y consumo capitalista. Y esto se dio por dos cuestiones. Por una parte, las figuraciones que en el fotomontaje político responden a la idea de colectividad se consumaron en *Idilio* mediante el sesgo crítico introducido por Stern en sus fotomontajes y a través de la construcción de un discurso de género más o menos sistemático. Por otra, la tradición del consumo masivo, basado en el progreso individual, apareció a menudo citando motivos similares y apelando también a la estética del montaje pero a través de representaciones más llanas y complacientes.

Ahora bien, respecto de la tradición de las vanguardias, claramente las

colaboraciones de Grete Stern para *Idilio* fueron producidas en su totalidad mediante procedimientos que retoman las prácticas formales del fotomontaje político, pero al volver sobre el contenido iconográfico encontramos que en muchos casos las imágenes guardan un orden mimético respecto del texto. En menor medida estas se alteran levemente y sólo en contadas ocasiones la autora introdujo alteraciones significativas y hasta contramodelos. En este último orden se encuentran las representaciones iconográficas explícitas con respecto al arte de las vanguardias. Extrañas, estas condensaciones particulares entre forma y contenido, se alejan sensiblemente de su función ilustrativa para abrir otros campos semánticos. Jalones tanto de las tradiciones de las vanguardias europeas como de la propia deriva vital de la autora.

Fig. 7 En *Idilio* N° 81 (Julio de 1950)

Probablemente la más significativa de estas imágenes sea *Los sueños de proyección* (*Fig. 7*), donde el texto del especialista advierte que en ocasiones el sentido del sueño, "hallase oculto tras un tupido velo de imágenes que sorprenden por su índole extraña e inusitada."[10] Y se pregunta cuál es el significado de "esos seres extraños, inhumanos y casi

10 "El psicoanálisis le ayudará", en *Idilio* N°81, Junio de 1950.

monstruosos que rodean a la soñadora", para finalmente concluir que se trata de las personas más próximas a ella que se ven distorsionadas producto de "hondos desengaños".

Pero, ¿qué son y a que remiten esos seres *degenerados*? Otros estudios los inscriben en el tema recurrente artístico y literario del doble, distinguiendo el uso de una iconografía metafísica, podríamos decir, tematizada mediante elementos de la vida cotidiana: broches para la ropa, pelotas, maniquí, etc. (Bertúa, 2012). Aunque atinadas, estas observaciones pierden de vista una relación sustancial, como la cita casi literal al *Ballet tríadico* de Oskar Schlemmer en el contexto de la Bauhaus de Weimar[11] (*Fig. 8*). Schlemmer fue director de teatro en el período más radicalizado y experimental de la escuela y sus puestas consistían en una textualización de la escena, subvirtiendo la clásica escenificación del texto teatral. Por empezar, Stern retoma este recurso refiriéndose, siempre que describe su método de trabajo con los fotomontajes, a un ordenamiento de carácter sintáctico. Pero en este caso va más allá, parafrasea la escenografía y los vestuarios del *Ballet tríadico* con objetos domésticos corrientes. Este hecho, que ha sido leído también en el contexto de una crítica de género, tiene sin dudas implicancias políticas que no obstante excede tales discusiones. Porque en la acción diferida que implica el retorno inesperado (fantochesco según la crítica) de la poética de Schlemmer en una revista femenina, se conjura, justamente por eso y tal vez de manera inédita, la promesa vanguardista de disolución del arte en la vida que la misma Bauhaus no llegó a consumar en su tiempo. La fisonomía de estos caracteres pastiches, interrumpe en el devenir de un inconsciente mayor, colectivo, para hacer deslizar, travestida, la época de oro de la mítica escuela alemana y también su deriva estética y política.

En ese sentido las crónicas que reconstruyen la experiencia Bauhaus la dividen en tres períodos que se corresponden con los sitios donde se instaló: Weimar, Dessau y Berlín. Pero, paralelamente, esta cronología podría trazarse en términos políticos, ya que sus traslados, especialmente en los últimos años, implicaron también la expulsión de alumnos y profesores comunistas y un repliegue de las disciplinas y los lenguajes hacia una supuesta neutralidad apolítica. Muestra de esto fue la incorporación en 1932, en Berlín y durante la etapa terminal de la escuela, de Walter Peterhans, (quien fuera el maestro de Grete Stern), en lugar del weimariano László Moholy Nagy. En un contexto de creciente nazismo, Peterhans le dio a la fotografía Bauhaus una impronta científica que a partir de cálculos ópticos y formulas químicas buscaba alejarse de

11 Nos referimos a la fotografía más conocida, pieza gráfica de difusión de esta puesta en escena teatral.

la radicalidad anterior y sobre todo eludir el mote de arte degenerado. Sin duda, esta tensión retorna cifrada en el trabajo de Stern. No es un dato menor que Peterhans haya separado los cursos de fotografía del programa de publicidad, dándole a la disciplina una impronta autónoma. Y en efecto, el proceso que llevó a los fotomontajes de Stern a oscilar entre un contexto masivo y formas de circulación y recepción propias del arte burgués (específicamente cuadros enmarcados para museo o galería y la impresión en alta calidad de catálogos razonados) no puede dejar de leerse en el sentido de una actualización afín a los movimientos agónicos de la Bauhaus Berlín.

Fig. 8 *Ballet Tríadico* (De Oskar Schlemmer, Bauhaus, 1922)

En el mismo orden de cosas, la reedición de las formas más pregnantes de la Bauhaus de Weimar en *Los sueños de proyecciones* y con elementos de la vida doméstica, podría inscribirse en la aparición del "arte del pastiche y la nostalgia" (Foster, 2001, p. 64). No obstante, al igual que un síntoma, este retorno es inoportuno y no proviene de un programa sino que se da a destiempo. Otro vínculo notable aparece en los registros fotográficos del *Ballet Tríadico,* donde llaman la atención las posiciones del ballet clásico, aunque la coreografía y el vestuario contradecían o transgredían esa forma convencional. De manera análoga, en los motivos y las composiciones de Grete Stern, pero también en las interpretaciones y pautas del psicoanalista epistolar, hay una tensión entre la convención y la transgresión social. Yendo un poco más allá respecto de esta última

posición, en sus puestas realizadas en la legendaria *Ilmschlösschen Tavern*, Oskar Schlemmer proponía la transgresión de los estereotipos de género a través de una serie de personajes sin cabezas. En estas performances y bajo su dirección, los varones tomaban el papel de las mujeres y viceversa. De manera que las transgresiones de la Bauhaus de Weimar no solo infringieron los paradigmas de la educación burguesa sino que también exploraron tempranamente los límites del género. Respecto de esos primeros años, Schlemmer escribió en 1920: "Al principio los alumnos se liberaron. Los varones llevaban allí el pelo largo y las jóvenes las faldas cortas. Nadie usaba cuellos ni tampoco medias. En ese entonces, eso se consideró extremo, shockeante y extravagante."[12] (Ruedi, 1998, p. 418)

A propósito de los primeros años de Grete Stern en Buenos Aires, Silvia Coppola recordaba un hecho que puede verse como un retorno de aquella actitud:

> Mi madre se instaló en Ramos Mejía en los 40 y caminaba por la calle tan tranquila en pantalones. María Elena Walsh todavía se acuerda del escándalo que provocaba. Ella iba a veces con el pelo a la *garçon*, tuvo épocas en que se pintaba mucho y otras nada, casi siempre con el pucho en la boca. (Bertúa, 2012, p. 135)

12 La traducción es mía (*N. del A.*)

9.

TIEMPO: UNA ALIANZA ENTRE IMAGEN Y SÍNTOMA

Eliana Jaime Bacile & Virginia Cura

El presente trabajo encuentra entre sus propósitos principales realizar una aproximación a los desarrollos de Didi-Huberman en relación a la tesis planteada por el autor que establece: "Sólo hay historia de los síntomas". En función de este objetivo, se efectúa un recorrido por el concepto de síntoma entendido este desde la propuesta de Sigmund Freud, el camino de su formación, como así también la noción de resignificación *a posteriori*, puesto que son tales conceptualizaciones sobre las que asentaran ciertas ideas que trabaja Didi-Huberman y las que le permitirán pensar a la historia del arte en relación al tiempo y las tensiones propias de este campo. Tiempo, imagen, que imponen un montaje de tiempos heterogéneos –anacrónicos– y en discontinuidad, se articulan con aquello que desde el psicoanálisis freudiano entendemos como síntoma. De esta manera, Didi-Huberman pone a disposición un modelo novedoso sobre la temporalidad cara a la establecida por Freud, y coloca en el centro, para pensar la categoría del tiempo, a la imagen.

El anacronismo en Freud

> *"La manera por la que el pasado recibe la impresión de una actualidad más reciente está dada por la imagen en la cual se halla comprendido."*
>
> W. Benjamin (*Paris capital del siglo XIX*)

El universo simbólico-significante es esencial para la humanización. En principio hay organismo, ser viviente, no un sujeto, no un cuerpo. La apertura de un espacio simbólico en donde puede surgir un sujeto y construirse un cuerpo, es el corte, la castración ejercida por el lenguaje. El sujeto es llamado a ser, por la acción del Otro *es,* no por su propia voluntad, sino, atendiendo al llamado. Queda en deuda, una deuda simbólica de existencia.

Freud abrió un espacio de escucha al saber del cuerpo y al cuerpo como escenario de la finitud humana. Fue su escucha lo que le permitió dar

cuenta de esa otra lógica que comanda el cuerpo. No es la lógica biológica sino la lógica del lenguaje. Sus *Estudios sobre la Histeria* de 1893 dan cuenta de una configuración del cuerpo que no se adecua a la reglas de la Anatomía. Desde Freud, consideramos que el cuerpo de la histeria no se corresponde con el cuerpo biológico; cuerpo sobre el cual se escriben parálisis y adormecimientos, es un cuerpo que, aunque sabemos vinculado a la biología del sujeto, no es precisamente esa biología, sino algo más allá, algo que se proyecta a partir de ésta.

Por lo tanto el Psicoanálisis nos confronta a un concepto de sujeto que se origina en la sujeción al significante y, por ende, al inconsciente. Noción de sujeto que responde a la noción de falta estructural, y que configura el concepto de Deseo. La hiancia se expresa aquí, falta el objeto (perdido), la Cosa misma, y el objeto reencontrado nunca encaja de manera adecuada a esta falta. El deseo, es entonces, deseo de objeto y esencialmente la hiancia existente entre la causa y ese objeto (deseado), entre lo que se quiere decir y lo dicho, pues al deseo subyace la fundante incompatibilidad con la palabra. Es por ello que el deseo es dicho, y escuchado, entre las palabras.

De esta manera, la neurosis será la modalidad de respuesta a esa falta producto del encuentro con la sexualidad: "La neurosis obsesiva y la histeria son las formas de contracción de neurosis sobre cuyo estudio comenzó a construirse el psicoanálisis, y en cuyo tratamiento nuestra terapia festeja también sus triunfos." (Freud, 1917a, p. 236) A nivel de la estructura, histeria y obsesión comparten ciertas similitudes, pero encuentran una de sus más importantes diferencias en el proceso de la constitución del síntoma.

Bien podríamos preguntarnos, entonces, ¿qué es aquello común a ambas? ¿Qué es lo común? La identidad estructural compartida por histeria y obsesión nos remite a la causa sexual; es decir que, desde la perspectiva etiológica, comparten la causa sexual. Esto remite a:

1) Una experiencia o acontecimiento de naturaleza sexual, suceso real lo suficientemente grave como para convertirse en un suceso reprobado (esto en un primer intento de explicación basado en la teoría de la seducción infantil) cae bajo la eficacia de la censura, es reprimido. En un primer momento esto será denominado por Freud bajo el nombre de defensa. Luego, "justamente por ser infantil el sujeto, la irritación sexual precoz produce un efecto nulo o escaso en su momento, pero se conserva su huella psíquica." (Freud, 1991b, p. 153)

2) Luego, en el momento del despertar sexual, un segundo acontecimiento reaviva el recuerdo. Recuerdo que se vuelve patógeno.

Freud señala que no es el recuerdo en sí mismo causal sino que representa el retorno del suceso. Es el despertar sexual el que vuelve traumático al recuerdo.

A partir de aquí los caminos se bifurcan para la histeria y la obsesión. En la neurosis histérica ocurre que la representación (constituida por el contenido ideativo y el afecto) el contenido ideativo queda reprimido y el afecto inerva el cuerpo (conversión). En tanto, en la neurosis obsesiva el montante de afecto no tiene la capacidad de inervar el cuerpo. Entonces por un falso enlace este montante de afecto inviste otra representación que puede ser de naturaleza inocua.

Entonces, ¿Cómo define Freud el síntoma? En la Conferencia 23 de las *Conferencias de Introducción al Psicoanálisis*, Freud indica que los síntomas tienen la característica de perjudicar al sujeto, siendo actos revestidos de inutilidad que se le imponen, que se ejercen a contrapelo de su voluntad generando displacer o bien sufrimiento subjetivo; destacando así el costo anímico que esto implica, no solo al soportarlos sino al combatirlos. Para Freud, el síntoma implica un conflicto, aunque lo novedoso y paradigmático es que tal síntoma conlleva una satisfacción donde "las dos fuerzas que se han enemistado vuelven a coincidir en el síntoma; se reconcilian, por así decir, gracias al compromiso de la formación de síntoma." (Freud, 1991c, p. 326)

De esta manera, establece al síntoma no ya como una referencia puramente simbólica sino también pasa a ser definido considerando la vertiente pulsional, atendiendo a la transacción establecida que procura una satisfacción sustitutiva. A esta altura de sus desarrollos, recordemos, que Freud abandona la tesis de la seducción infantil encontrando en las fantasías el apoyo teórico. O sea, que toma importancia la realidad psíquica, el relato ficcional, la novela con lo cual un sujeto monta su propia escena.

Interesa destacar aquí, que es a partir de los desarrollos de S. Freud que se introduce, en el campo de la salud mental, la concepción por completo novedosa y subversiva del síntoma como portador *de sentido y de sin sentido* participe de la trama subjetiva del sujeto y su vivenciar. Freud lo dirá en estos términos:

> El sentido de un síntoma reside, según tenemos averiguado, en un vínculo con el vivenciar del enfermo […] La tarea que se nos plantea no es otra que esta: para una idea sin sentido y una acción carente de fin, descubrir aquella situación del pasado en que la idea estaba justificada y la acción respondía a un fin. (Freud, 1991a, pp. 246-247)

Es decir, el sin sentido del síntoma, su molestia, acuña a su vez aquella solución al conflicto entre lo pulsional y la defensa subjetiva. Síntoma, desarreglo, falla en el funcionamiento, que devela, pone a la luz, muestra, deja ver, algo de cierta verdad. Verdad cifrada, retorno de lo reprimido en tanto es el cumplimiento de un deseo pasado en una acción que tiene lugar en el presente, que requiere una traducción por medio de la interpretación, que es la operación del desciframiento.

Con todo, es evidente que el psicoanálisis se aparta de todo sistema de pensamiento que entienda al síntoma desde una perspectiva evolutiva. El camino de la formación de síntoma con la necesariedad de la resignificación que tiene lugar *a posteriori*, el retorno de lo reprimido, el síntoma en tanto formación del inconsciente, dan cuenta de que nociones como pasado y presente escapan a la posibilidad de ser apresadas en una línea de continuidad temporal. Esta será la razón por la que luego Lacan dudara acerca de si un análisis puede cambiar el futuro de un sujeto y se inclinara por pensar que esto si es posible en relación al pasado del mismo.

Lo sintomático de la imagen

> *"El anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades. No existe –casi– la concordancia entre los tiempos."*
>
> Didi-Huberman (*Ante el tiempo*)

Sera el filósofo e historiador del arte, Georges Didi-Huberman quien retomara el concepto de síntoma concebido por Freud. Estos desarrollos aplicados al campo de la estética, le permitirán al autor elaborar una estética como síntoma. El trabajo de este autor nos remite a pensar la labor del historiador en términos de anacronía y su virtud dialéctica. El autor piensa que si bien las imágenes tienen su historia, esto no significa que sean la misma. O sea, la autenticidad de la imagen no depende de la historia que la hizo posible; posee una especificidad y un movimiento que le permite ser síntoma de la historia. Así, Didi- Huberman, en *Ante el tiempo*…, expresa:

> La imagen es atemporal, absoluta, eterna, escapa, por esencia, a la historicidad […], quiero afirmar que su temporalidad no será reconocida como tal en tanto el elemento histórico que la produce no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa. (pp. 48-49)

La propuesta pretende establecer al anacronismo como una herramienta a ser adoptada por el historiador o, más precisamente, que la misma se constituya en su objeto de conocimiento. Así, la historia ya no puede ser pensada como la ciencia que se aboca al estudio del pasado. Su dependencia de la memoria, montaje del tiempo, escapa a la historia y su dependencia poética, montaje del saber, escapa a la ciencia.

En este sentido, para el autor, la historia no es una ciencia del pasado que implique una ruptura con el presente. O sea, no considera al pasado como aquello que se vivió y puede relatarse en términos de fechas. Es la memoria quien se encarga de hacer que el pasado suceda: "[…] Es ella la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándolo a una impureza esencial." (*Ibíd.,* p. 60) En función de esto, Didi-Huberman considera historiador a quien convoca e interroga la memoria y no el pasado, en la medida que entiende a ésta como:

> […] psíquica en su proceso, anacrónica en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de "decantación" del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica. (p. 59)

Entonces, para Didi-Huberman esto implica en relación al objeto de estudio del historiador, la hipótesis que indica: Solo hay historia de los síntomas.

Ahora bien, hará notar cierta dificultad a la hora de la delimitación sobre la implicancia de la palabra síntoma y destacara dos aspectos paradojales del mismo. Por un lado la dimensión visual que implica la aparición "un síntoma aparece, un síntoma sobreviene, interrumpe el curso normal de las cosas […] el curso normal de la representación" (*Ibíd*., p. 63). Por otro lado la dimensión del anacronismo: "un síntoma jamás sobreviene en el momento correcto, aparece siempre a destiempo, como una vieja enfermedad que vuelve a importunar nuestro presente" (*Ibíd*., p. 64). Con todo, el autor llegará a decir que la interrupción establecida por el síntoma-tiempo es el curso de la historia en términos cronológicos.

Consideraciones finales

Para Didi-huberman pensar acerca de la imagen implica vincularla con la psiquis como síntoma e inconsciente, que en definitiva quiere decir hacer una crítica de la representación.

Si bien la imagen es autónoma de la historia que la determina, su coherencia implica la noción de tiempo, que conlleva la diferencia y la repetición, el síntoma y el anacronismo; "es decir una crítica de la historia como sumisa totalmente al tiempo cronológico" (*Ibíd.,* p. 71). La operación que efectúa Didi-Huberman asume como premisa la sobredeterminación de la imagen, al igual que Freud en referencia al síntoma, "ella [la imagen] juega, se podría decir, en varios cuadros a la vez" (*Ibíd.,* p. 41).

El anacronismo en términos psicoanalíticos, pone a consideración aquello que suponemos parte del pasado pero que se actualiza en el presente una y otra vez y que como tal rompe con la ilusión de la historicidad. En consonancia con esto, el autor piensa el anacronismos en Freud, de la mano de los conceptos principales de la teoría freudiana "[…] repetición en la psiquis –pulsión de muerte, represión, retorno de lo reprimido, après-coup, etc.–, que implican una cierta teoría de la memoria" (*Ibíd.,* p. 67).

Dicha teoría en Freud, sostiene que los recuerdos son desfigurados, encubridores y que como tales compensan la amnesia infantil. En otros términos, no se recuerda aquello olvidado, aquello que cayó bajo el efecto de la represión no es posible ser recordado sino que será puesto en acto, será repetido. Bajo esta perspectiva, sería inapropiado hacer la historia sin considerar la memoria "es decir, de sus manipulaciones del tiempo, cuyos hilos nos descubren mejor a un artista anacrónico, a un artista contra su tiempo" (*Ibíd.,* p. 43). Para concluir diremos, con Walter Benjamin, que la historia del arte no puede contentarse con relatar las imágenes de manera historizada, sino que debe proponerse el acceso a aquello que a la vista es inconsciente, consiguiendo un montaje interpretativo tal como ocurre en un psicoanálisis.

10.

LA SERPIENTE MULTIFORME DE AMÉRICA. DOS EXPERIENCIAS DE MONTAJE EMPARENTADAS A LA LOCURA

Mateo Paganini

La imagen de la serpiente ha suscitado en América, a lo largo de su historia, los más variados cultos y construcciones culturales en torno a su figura. De esta gran diversidad, preferimos evocar dos montajes sobre las simbologías americanas, en las que la fascinación por los jeroglíficos se presenta como un pasado que no ha desaparecido, sino que sobrevive a través de sus vestigios enigmáticos. Estas dos experiencias han sido emparentadas a la locura, la primera, se encuentra bosquejada en la *Clave General de Jeroglíficos Americanos* de José Ignacio Borunda, y fue dada a la publicidad por el célebre sermón que pronunció fray Servando Teresa de Mier en el aniversario de la Virgen de Guadalupe de 1794, provocando tanto la censura del sermón como de la *Clave*; la segunda –de poco más de un siglo de distancia– se trata de la conferencia *Imágenes de la región de los indios pueblo de Norteamérica* que pronunció Aby Warburg dentro del sanatorio *Bellevue* en Kreuzlingen. Ambas poseen una inquietud particular por la figura de la serpiente y un modo de lectura a partir de los detalles e indicios, aunque en relación a la locura su camino parezca inverso: la *Clave* provocó que Borunda sea considerado como un loco incurable, mientras que la conferencia de Warburg sirvió para mostrar su mejoría y determinar su alta médica.

Lo que fue llamado locura muchas veces se trata de la convicción de que la realidad oculta algo, la búsqueda apasionada de pequeños vestigios que develen una regularidad encubierta, una verdad que hasta el momento no ha sido percibida por los otros –y es este punto, de soledad hermenéutica, el que suele ser considerado como un desciframiento delirante– que no comparte con los otros el sentido general. Por suerte los protagonistas de las dos experiencias mencionadas no estuvieron tan solos: Borunda encontró un intérprete privilegiado en fray Servando y Warburg tuvo como asistente a Fritz Saxl, quien lo acompañó con plena convicción durante toda la elaboración de la conferencia. Por tanto, no podríamos dejar de lado las anotaciones de estos acompañantes, que participaron de un modo semejante a lo que la psiquiatría francesa llamó

folie à deux, corriendo el riesgo de sostener una verdad que por el entorno había sido rotulada de absurda, como un simple residuo de la enfermedad mental. Además, no dejaremos de tener en cuenta el método que tanto Borunda como Warburg utilizaron para su desciframiento de las supervivencias, quizás en éste resida el rasgo más excepcional que poseen estos textos.

La serpiente profética de los jeroglíficos americanos

José Ignacio Borunda utiliza como epígrafe a su *Clave* una frase de San Agustín: *Contra las señales propias desconocidas, es gran remedio el conocimiento de idiomas*. La conjunción que se realiza al hablar de señales "propias desconocidas" ya anuncia la inquietud que mueve su ensayo: tratar con lo más cercano que es al mismo tiempo lo más extraño. Semejante a lo que hoy, luego de Heidegger, podríamos nombrar como lo *éxtimo*, o también en lo que Freud dio en llamar *Unheimlich* y que se buscó traducir al castellano por "siniestro" u "ominoso". Frente a esta extranjeridad de lo familiar, Borunda se sirve de varias lenguas para el descifrado de los hallazgos arqueológicos más sorprendentes de 1790: *Coatlicue* y la *Piedra del Sol*. Semejantes a una Piedra de Rosetta, que portaban en su superficie la inscripción de la historia precolombina de América. Estos vestigios abrían a la posibilidad de un descifrado que repare la historia transgiversada por los cronistas e historiadores españoles. Su confianza en la lengua *náhuatl* como principal instrumento y una erudición políglota, parecen mostrar en Borunda una nostalgia por la polisemia y una escritura primigenia en imágenes. La sobredeterminación y la plurivocidad de los jeroglíficos marcan el ímpetu interpretador de la *Clave*:

> Cuando estamos ya tan empapados de nuestra literal escritura […] no teniendo memoria cierta con que se manifestaban los conceptos por caracteres antiguos, se nos dijese hoy que uno solo equivalía a diez, otro a quince y otro a veinte de los nuestros. (Borunda, 1897, p. 18)

Su modo de trabajo -aunque halla sido apodado como "The Mexican Champollion" por William H. Prescott- difiere de una transliteración alfabética al condensar y yuxtaponer varias imágenes, como si en las piedras se encontrara una inscripción alegórica que debe ser leída en el sentido simbólico que expresa. Para sostener su modo de descifrado apela a las aseveraciones de San Agustín sobre la *escritura figurada*, quien lo alienta a "penetrar los símbolos o señales, como al animal por su huella, al fuego por el humo […] así deleita más la verdad, cuando se descubre por imágenes y símbolos" (Borunda, 1897, p. 15). Lo cual convierte a la *Clave* en una obra de un barroco extremo, plagada de imágenes sugerentes y dorsos inconclusos.

No hay que olvidar que la *Clave* es un manuscrito confiscado a su autor por la intolerancia eclesiástica y el miedo colonial a que estas ideas tuvieran difusión en la Nueva España; provocando la más amarga pena en Borunda, quien dice haberla producido "por la observación de treinta y dos años" (Borunda, 1897, p. 5), y por la que todos sus intentos de recuperarla fueron vanos. Este carácter de obra arrebatada e inconclusa que posee la *Clave*, hace necesario una clave para su desciframiento y es, quizás, el sermón de fray Servando el que mejor sintetiza las ideas que en ella se expresan. Proponemos el sermón como clave para descifrar la *Clave*, idea que no es original, ya los censores José de Uribe y Manuel de Omaña utilizaron los apuntes del fraile para descifrar la obra de Borunda: "Lo leímos y releíamos con gran fatiga y confesamos ingenuamente, que de muchos párrafos no hubiéramos entendido el frenético sentido, si no nos hubiera servido de intérprete el mismo predicador con sus apuntes" (Uribe y Omaña, 2008, p. 176). Desde una perspectiva distinta a la de los censores buscaremos en el sermón y en otros textos de fray Servando los restos del Quetzalcóatl profético ("serpiente emplumada"); por creer que allí se encuentran sintéticamente expresadas varias de las tesis del sistema borundiano.

Una de las ideas más exuberantes del sermón (y tesis central del sistema de Borunda) queda expresada en su segunda proposición: "«La imagen de Nuestra Señora de Guadalupe antes de 1750 años ya era célebre, y adorada por los indios ya cristianos en la cima plana de esta sierra de Tenanyuca donde la erigió templo y colocó Santo Tomás.»" (Mier, 2008, p. 6) Afirmación que no sólo banalizaba, como un mito posterior, el relato sostenido hasta aquel entonces por la Iglesia, en que la imagen de la Virgen de Guadalupe había quedado estampada en la tilma del indio Juan Diego; sino que hacia de Santo Tomás el apóstol de este reino, quien había promulgado el evangelio por América en el siglo primero. En este momento del argumento comienza a ponerse en juego la lengua de los pueblos originarios de México como una distancia que los separa de los españoles. Para Borunda y Servando, el indio Juan Diego no habría podido pronunciar a la Virgen como «Guadalupe» dado que su lengua carecía de la «g» y la «d» (Mier, 1917); este nombre sólo podría haber sido enunciado por los españoles que llamaron «Guadalupe» a la Virgen por encontrarla semejante a la homónima de Extremadura (Mier, 1917). En cuanto a la Identidad entre Santo Tomás y Quetzalcóatl, su complejo argumento etimológico queda mejor explicitado en las *Memorias* de Fray Servando, al decir:

> *Quetzal,* por la preciosidad de la pluma de Quetzalli, correspondía en las imágenes aztecas a la aureola de nuestros santos, así como zarcillos y rayos alrededor de la cara era un distintivo de la divinidad, y, por

> consiguiente, vale como decir santo. Y *coatl,* corruptamente *coate,* significa lo mismo que Tomé, esto es, mellizo.[1] (Mier, 1917, p. 15)

De estos juegos etimológicos se sirve para demostrar los registros que habían quedado en la lengua del paso de Santo Tomás por América, conjugándolas con las descripciones de Quetzalcóatl que lo presentaban como un hombre blanco, de frente ancha, ojos grandes y una prominente barba; lo cual, a su modo de ver, coincidía con la fisonomía de Santo Tomás. Además de varias descripciones sobre las costumbres de Quetzalcóatl, entre ellas la castidad, la prohibición de los sacrificios y las guerras; que fray Servando interpreta como indicios de cristianismo.

Esta identidad entre Quetzalcóatl y Santo Tomás por extravagante que parezca ya había tenido varios adeptos que se encargaron de sostenerla y argumentarla, entre ellos el célebre Carlos de Sigüenza y Góngora, a quien fray Servando reconoce como un antecedente. La idea de una América cristiana previa a la colonización española ya había sido desarrollada, pero sólo había tenido difusión entre algunos eruditos y todavía no había sido divulgada. Una pista sobre esta continuidad, nos la brinda la descripción de fray Servando que realiza Alfonso Reyes: "Fácilmente se le imagina, ya caduco, enjuto, apergaminado, animándose todavía en las discusiones, con aquella su «voz de plata» de que nos hablan los contemporáneos" (Reyes, 1917, p. XXI). Curiosamente esta "voz de plata" de la que hablarían sus contemporáneos pertenece a un verso de *Primavera Indiana*, donde Sigüenza y Góngora relata la aparición de la Virgen de Guadalupe. Este dato puede llevarnos a afirmar que fray Servando se convierte en el porta*voz* de la concepción de una América cristiana previa a la colonización, el encargado de presentar esta idea al pueblo, eligiendo el aniversario de la Virgen de Guadalupe como el momento propicio para su difusión.

Si bien la identidad entre Santo Tomás y Quetzalcóatl ya había sido sostenida por algunos eruditos, la originalidad del planteo de fray Servando se da al encontrar una contradicción en el proyecto de colonialismo evangelizador de España; la novedad reside en tomar al pie de la letra los evangelios y encontrar algunas contradicciones en los mismos, en su *Manifiesto Apologético* arguye:

> No se podía concebir que habiendo Jesucristo ordenado expresamente a sus apóstoles *partiesen a predicar el Evangelio en el mundo entero, a toda criatura que estuviese bajo el cielo, hasta lo último de la tierra*: y asegurando el Evangelio de San Marcos, *que habiéndose partido predicaron en todas partes*, la parte mayor de la tierra, la mitad del globo,

1 Con bastardillas en el original. (*N. del A.*)

> que es la América, pudiese quedar enteramente excluida del fruto de la redención universal, hasta que al cabo de 1600 años nos vinieron a dar noticia del Evangelio de paz apóstoles de cimitarra.[2] (Mier, 1944, p. 49)

Puede divisarse en este argumento la contradicción que encuentra fray Servando entre los Evangelios que anuncian la prédica por el mundo entero y el proyecto colonizador de España que implicaba una América nacida al olvido de Dios. El proyecto colonizador en cierto modo equiparaba el conocimiento del hombre europeo al conocimiento de Dios; y es justamente lo que le resulta inconcebible a Servando, que los europeos desconocieran América no podía significar que Dios la desconociera y que la dejara en el olvido. Estos argumentos atacaban uno de los mayores pretextos de la colonización: la evangelización de los paganos. Así que como era de suponer, al fraile le esperaban años de persecución y encierro.

Los censores advierten desde un principio que se trata de "Delirios que de no haber causado tanto escándalo en el público y que pudieran acarrear perniciosas resultas, deberían mirarse con sumo desprecio, sin otra providencia que curar el cerebro a sus infatuados autores" (Uribe y Omaña, 2008, p. 166). Piensan al sermón como un producto de la enfermedad mental inspirada por la *Clave* de Ignacio de Borunda, un cuaderno inédito por aquel entonces, del que se sirvió fray Servando para la confección de su interpretación mítico-alegórica. No dudan en hablar de locura en ambos personajes, pero les resulta más peligroso el fraile por haber hecho públicas estas ideas, aconsejan al arzobispo que estos documentos se archiven en el "más profundo secreto" (Uribe y Omaña, 2008, p. 227) y que se haga desaparecer cualquier alusión a la identidad entre Santo Tomás y Quetzalcóatl.

Hay algo más que parece inquietar a los censores que se ensañan en ridiculizar estas ideas, y es aquí donde su argumento deja escapar cierta subjetividad; comparan a la figura literaria del Quijote con lo que sostenían Borunda y fray Servando:

> En efecto el licenciado don Ignacio Borunda nos parece un Don Quijote histórico mexicano, que imaginándose, como el manchego que se dolía tanto de ver enteramente perdida la caballería, no haber historia alguna fiel mexicana, haber sido todos sus historiadores unos ignorantes del idioma, tradiciones, religión y costumbres de las naciones del Nuevo Mundo, quiso él resucitar esta muerta y perdida historia. (Uribe y Omaña, 2008, p. 162)

2 Con bastardillas en el original. (*N. del A.*)

En esta analogía la locura aparece como una nostalgia o una melancolía por *la historia del Nuevo Mundo*, lo cual desde la visión española parecía de por sí contradictorio; sin embargo, para Servando y Borunda este mundo no era tan nuevo sino que su historia había sido masacrada y borrada por la evangelización colonizadora.

Los censores se sirven del Caballero de la Triste Figura para hacer de esta búsqueda un proyecto delirante, y este paso debe llevar a que nos preguntemos ¿Qué lleva a que una figura literaria se traslade hasta un dictamen de censura? ¿El "Don Quijote histórico mexicano" no es equivalente al Santo Tomás-Quetzalcóatl que se reprocha al sermón? ¿No se trata de una yuxtaposición semejante? Si Cervantes había escrito el Quijote en contra de las novelas de caballería, los censores pretenden una sanción ejemplificadora en contra de los "caballerescos historiadores" (Uribe y Omaña, 2008, p. 192) de América; hay una gran preocupación por el impacto que este tipo de ideas pueden generar en el pueblo mexicano. Quizás ante la falta de un discurso psiquiátrico que les permita hablar de la locura se amparan en la legitimidad de la literatura española, utilizan un clásico para clasificar como "quijotismo" la extravagancia del pensamiento de estos americanos. Lo cual deja ver que los censores se resguardan en la tradición española para desprestigiar cualquier entelequia que pueda surgir en los criollos de América.

Si se trataba de ideas tan absurdas y delirantes ¿por qué proponen guardarlas con tanto recelo y resquemor? Parecen advertir un peligro literario, temen que se esté gestando en México una nueva concepción sobre América, y expresan este temor al decir: "hay personas en México, que siguen la carrera literaria, o quienes pareciéndoles sublime lo oscuro y extravagante […] han visto la clave de Borunda como un plausible sistema, y han aplaudido el sermón del padre Mier como un ingenioso pensamiento." (Uribe y Omaña, 2008, p. 225) Locura y literatura se conjugan en la peligrosidad naciente que los censores perciben en América, por lo que entregan el sermón y la *Clave* de Borunda para que sean archivadas en los Tribunales de la Inquisición.

Como hemos podido apreciar, Quetzalcóatl ("serpiente emplumada") en esta versión toma la forma de un profeta cristiano; a continuación abordaremos la serpiente ligada a los ritos paganos de América, a través de la visión del prisma enigmático con que Warburg supo mostrarla.

La serpiente relámpago

Aby Warburg comienza su conferencia apelando a las imágenes, a muchas fotografías que él mismo tomó, como instrumento rememorativo para evocar la experiencia que vivió, veintisiete años

atrás, con los indios Pueblo. Sabe que su encuentro no fue con el hombre prehistórico, sino con una población que mantiene sus prácticas paganas y que, a la vez, coexiste con una de las máximas expresiones del desarrollo técnico cultural como puede ser la de Norteamérica. De por sí, esta situación parece tener un atractivo especial para Warburg, se trata de la sobrevivencia de practicas paganas dentro de un país consagrado al desarrollo industrial.

La supervivencia de estas prácticas presentan sus complicaciones para el observador, Warburg menciona que:

> El material disponible se encuentra contaminado por efecto de una doble estratificación. A partir del siglo XVI, el núcleo original americano fue cubierto por una capa de educación eclesial hispanocatólica, que a su vez fue interrumpida violentamente a finales del siglo XVII [...] Por encima de estas dos capas, se extiende un tercer manto, constituido por la educación norteamericana. (Warburg, 2008, pp. 12-13)

Pese a estas dificultades –que nos recuerdan a las capas de cebolla de las que hablaba Freud para ilustrar el trabajo analítico o a las distintas metáforas arqueológicas que utilizó para hablar de una excavación en los recuerdos– Warburg pone el máximo empeño este trabajo reconstructivo, a través de dibujos espontáneos que consigue de algunos nativos, de entrevistas, de observaciones sobre los ritos y de apreciaciones sobre la alfarería; busca los rastros de la serpiente. Quizás no pretendiendo encontrar «el núcleo original americano», sino intentando marcar el trayecto de la serpiente, en tanto símbolo, a lo largo de esta historia contaminada por otras culturas y expuesta constantemente a su desaparición.

El rito en sí mismo parece un acto rememorativo en sus danzas circulares, un llamado a la serpiente que opera –según Warburg– como demonio mensajero entre el hombre y la naturaleza. La invocación de la lluvia parece facilitada por algunas similitudes entre la figura de la serpiente y el trazo de los rayos en el cielo. Warburg habla de un vínculo «mágico-causal» en la asociación de estas dos siluetas zigzagueantes, que emparentan a la serpiente como animal volador o alado. Las plumas, ya en estos desplazamientos, parecen de gran importancia dado que son propias de seres demoniacos o mensajeros; Warburg lo constata con los *bahos*, que son bastones emplumados que los indios utilizan en sus ceremonias y hasta en la alfarería aparecen vestigios de la importancia de las plumas: "Esta serpiente sigue apareciendo en la base de las vasijas actuales exactamente como Fewkes la encontró en vasijas prehistóricas: enroscada y con la cabeza emplumada." (Warburg, 2008, p. 19)

Quisiéramos detenernos en esta apreciación que hace Warburg de la "serpiente emplumada" como *sýmbolon* o como instrumento de mediación, por creer que condensa varias de sus nociones de la contraposición entre el mundo civilizado (dominado por la técnica) y el mundo pagano: "Los Pueblo viven entre el mundo de la lógica y el de la magia, y su instrumento de orientación es el símbolo." (Warburg, 2008, p. 27); como también sus apreciaciones sobre la «esquizofrenia» y las distintas polaridades maníaco-depresivas con las que el hombre se enfrenta al mundo: "Esta forma social de proveerse de alimentos resulta esquizofrénica: la magia y la técnica se encuentran en el mismo punto." (Warburg, 2008, p. 27).

Vale la pena recordar que el diagnóstico que realiza Ludwig Binswanger sobre Warburg es de «esquizofrenia», lo cual implicaba un pronóstico para nada favorable en las posibilidades de su mejoría, mientras que Emil Kraepelin, un poco más optimista, lo considera un «maníaco-depresivo». Estas dos sentencias clínicas operan, sin lugar a dudas, sobre Warburg al momento de elaborar su conferencia, en cierto modo debe demostrar su redención de la locura al lograr sostener un discurso lógico sobre su experiencia ante un auditorio. *La historia clínica de Warburg* que se realiza en el sanatorio *Bellevue* testifica el enorme esfuerzo que le significó la conferencia; supuestamente había un contrato implícito entre Binswanger y Warburg, que si éste lograba realizarla obtendría su alta médica, aunque no queda del todo claro hasta qué punto Binswanger estaba de acuerdo con esta modalidad.

Respecto al acompañante que encontró Warburg en la elaboración de su conferencia, las anotaciones de Fritz Saxl no dejan de mostrar el escepticismo con que Binswanger veía la posibilidad de una mejoría en Warburg. Saxl enuncia sus visitas a la clínica bajo un imperativo "Debo pelear contra los médicos mi antigua batalla por el reconocimiento de Warburg como científico" (Saxl, 2007, p. 203); esta batalla se entabla contra la indiferencia de los médicos y con el desconocimiento que éstos tienen de la obra de Warburg: "Estos médicos, que se supone han de curarlo, no han leído jamás una línea suya" (Saxl, 2007, p. 201). No duda de que Warburg se encuentre enfermo pero, sin embargo, ve como única salida al extravío el retorno a las actividades que lo apasionaban antes de caer en la clínica. En este punto, coincide plenamente con las percepciones que Warburg tiene de su propia enfermedad y con las posibilidades de terapéutica en un retorno al trabajo; Warburg escribe una carta a los directores de la clínica –en un estilo muy semejante al que luego profundizará Antonin Artaud– les dice: "expliquen qué posición tienen mis señores médicos respecto del síntoma de retorno al trabajo científico en cuanto a factor terapéutico subjetivo" (Warburg, 2007, pp. 192-193), refiere con asombro y dolor a las duras objeciones

que obtuvo de Binswanger: "'Sí, está muy bien que usted realice su trabajo científico, pero primero ¡cúrese!'. Esta clase de concepción me resulta incomprensible." (Warburg, 2007, p. 193) Tanto Warburg como Saxl comparten la idea de que la cura sólo puede venir acompañada de un retorno a la pasión por su labor, un trabajo sobre sí mismo que no puede ser suplido por los fármacos ni las técnicas terapéuticas de la época. Este es el gran motor de la conferencia, donde la implicancia de Saxl queda explicitada en una carta que Warburg escribe a Binswanger el 12 de abril de 1924:

> Gracias a la ayuda de mi *doctor* Saxl, logré el año pasado pronunciar la conferencia sobre mi visita a los indios, y desde ese instante volví a ver tierra, es decir, el regreso a mi patria, mi familia, mi biblioteca.[3] (Warburg, 2007, pp. 191-192)

El "doctor" Saxl, a pesar de su compromiso, presenta cierto resquemor y ambivalencia por su paciente y maestro: "Me sigue resultando agobiante el saber que Warburg al cabo volverá. Ciertamente, él me ve de alguna manera como a un hijo, pero es un duro padre Saturno. ¿Y estar enteramente en el papel de *adlatus*?"[4] (Fritz Saxl, 2007, p. 204). Este ayudante –o en palabras de Lacan (2000) este *secretario del alienado*– ha puesto el máximo de empeño en la elaboración de la conferencia, y es a quien Warburg le dedica una carta luego de pronunciarla: "Permítame mi más sincero agradecimiento por los servicios de partero que me ha brindado durante la procreación de esta criatura monstruosa" (Warburg, 2008, p. 65). A diferencia de la mayéutica socrática que asistía al alumbramiento de ideas buenas, bellas y eternas, aquí se trata del parto de un monstruo. Es difícil dejar de pensar que éste no es ni más ni menos que la serpiente, a la que Warburg promulgó como el objeto fóbico por excelencia de la humanidad, demonio trágico al cual siempre estuvo ligado por una relación ambivalente. Warburg quizás, luego de su conferencia no se convirtió en un Heracles, matador de serpientes desde la cuna, sino en alguien que ha aprendido a convivir con la serpiente sin domesticarla, una presencia terrible y a la vez atractiva, que lo acompañó hasta su muerte.

La serpiente multiforme en América

Luego de este pequeño recorrido en que hemos pasado de la serpiente emplumada como el profeta prehispánico al mensajero de la lluvia, podemos ver dos antropologías que operaron sobre este símbolo. Por una parte, un argumento teológico que sostenía un origen en común de todos

3 Sin bastardillas en el original. (*N. del A.*)

4 Con bastardillas en el original. (*N. del A.*)

los pueblos y que encontraba en los nativos de América las sobrevivencias de un cristianismo previo a la colonización; y por otra, la noción de primitivismo que buscaba encontrar al humano creador de símbolos en América, todavía sin la contaminación de una civilización homogeneizante.

Respecto a Quetzalcóatl y su multiplicidad de formas, ya Wigberto Jiménez Moreno sostenía:

> El dios Quetzalcóatl confundido varias veces con el héroe de Tula-Topiltzin, que lleva en cuanto sumo sacerdote suyo, su mismo nombre […] entre los toltecas parece haber sido un dios del bien y de la cultura, y, antes de ellos, era quizá, como ya lo anticipamos, una divinidad conectada perfectamente con el culto del agua, un desdoblamiento de Tláloc, es decir, que parece había dos advocaciones del dios del agua; una en cuanto rayo y lluvia (Tláloc y su esposa) y otra en tanto agua que corre (Quetzalcóatl). (Piña Chan, 1993, p. 7)

No son pocos los investigadores que sostienen la conjunción de varias divinidades bajo un mismo nombre, entre ellos Román Piña Chan y Jaques Lafaye, e incluso se especula con la confusión de un Quetzalcóatl histórico con la divinidad. Creo que es esta confusión, este enrizamiento multiforme, lo que da su atractivo a la figura, una leyenda medio olvidada, mesclada con el mito y con los ritos paganos. Quizás fue esta pluralidad la que sedujo a Borunda y Warburg, la posibilidad de que una imagen "esquizofrénica" conjugue a varias siluetas fragmentarias, una forma rizomática de la sobrevivencia.

11.

MONTAJE, IMAGEN Y MEMORIA. SOBRE *ARQUEOLOGÍA DE LA AUSENCIA* DE LUCILA QUIETO[1]

Nicolás López

Búsquedas

HACER UNA ARQUEOLOGÍA ES, ante todo, emprender una búsqueda, tema recurrente en la obra necesaria de Lucila Quieto. Búsqueda: primero de su padre, Carlos Alberto Quieto, desaparecido el 20 de agosto de 1976, meses antes de que ella naciera; luego de su identidad escamoteada, de su historia familiar, pero en seguida de la historia colectiva, impropia, política.

Lo que desde el inicio motiva su trabajo es la búsqueda de la imagen ausente. Sin embargo, el deseo íntimo de esa foto "inexistente e imposible" (Longoni, 2009, p. 56) con su padre transita hacia un suelo común, desde el momento en que la foto que le falta al álbum familiar (Fortuny, 2008) es la que le falta a una generación.[2] Y Quieto lo asume de varias maneras. Por un lado, haciendo de su emprendimiento un trabajo colectivo, sumando a su producción fotográfica a otros jóvenes que comparten su misma condición –esa tan peculiar de ser "hijos de desaparecidos". "Ahora podes tener la foto que siempre quisiste", decían los carteles que Quieto pegaba por doquier, usando paródicamente un lenguaje de promesa publicitaria; dispositivo irónico que no tarda en dar a conocer su correlato implícito: la foto que se quiso y no se tuvo, el anhelo de aquello que fue violentamente sustraído. Por otro lado, al

1 *Arqueología de la ausencia* es el resultado de las investigaciones fotográficas que Lucila Quieto desarrolló entre 1999 y 2001 como parte de una tesis. Hay una versión impresa, en formato libro, que la editorial Casa Nova publicó en 2011, compuesta por 13 "historias" y un total de 52 imágenes. La serie fue presentada en múltiples espacios de la Argentina y del resto del mundo y ha dado lugar a una pluralidad de intervenciones teóricas, muchas de las cuales forman parte imprescindible del presente escrito. La mayoría de las fotografías que componen el ensayo pueden encontrarse sin dificultades en diversos sitios de la Web.

2 Con todo, relación entre lo privado-familiar y lo público-colectivo que fue y es una matriz que organiza las luchas de los organismos de derechos humanos desde los años mismos de la dictadura en Argentina, cuando las familias (Madres, Abuelas, luego Hijos) de las víctimas de la violencia golpista irrumpen en la escena política como actores fundamentales en los reclamos por la "Aparición con vida" y, luego, por "la Memoria, la Verdad y la Justicia".

figurarlas, no sólo comparte públicamente sus historias, sino que, a la vez, colectiviza un mecanismo, de ahí en más disponible para generar nuevas imágenes.

Pero, ¿qué sucede cuando lo que se busca es una ausencia? Y quizás no podamos seguir una línea más sin toparnos con la cuestión estética, ética y política: ¿cuál ha sido, en la iconografía de los años de posdictadura, la alegoría de la desaparición? ¿Cómo se ha intentado representar el horror y la ausencia? La categoría de "desaparecido" abre un umbral que pone en jaque a la iconografía clásica como estrategia de construcción de una memoria visual. Entonces, ¿cómo ver aquello que, en tanto desaparecido, no es, o no puede ser re-presentado, y que, por el contrario, parece desarreglar toda representación? ¿Cómo mostrar lo que falta sin llenar el vacío de la pérdida, pero sin recurrir demasiado pronto al "uso inflacionista del concepto de lo irrepresentable" (Rancière, 2011, p. 119)? Es curioso que en Argentina el ámbito de lo visual, y de la fotografía en particular, haya sido, desde el mismo surgimiento de los movimientos de derechos humanos, el lugar propicio para dar cuenta de la pérdida y de la violencia que la produjo. El trabajo de Lucila Quieto, aunque heredero de esta tradición, parece abrir un nuevo espacio en ella. Su exploración no se vincula tanto al testimonio pictórico de lo que fue como a un empeño decidido en dar lugar a esas escenas ahora ausentes. Otra forma de decir que su labor arqueológica, sus búsquedas personales y políticas incluyen la de cómo mostrar, cómo hacer esas imágenes que faltan (o que restan) y que se resisten a ser presentadas *de cualquier manera*.

Lo que Quieto realiza con la imagen es, en efecto, un *trabajo*, un giro, un gesto que da a sus imágenes un estatuto tan peculiar en la escena estético-política de posdictadura y que, a su vez, la hace cómplice de las disrupciones de la aventura vanguardista.[3] De allí la opción por el montaje, que actúa como principio constructivo de su ensayo. *Arqueología de la ausencia* (1999-2001) no cede ante la colocación de la fotografía como documento (o monumento), sino que la remonta en un movimiento a contrapelo. Sigamos el procedimiento: se proyecta, ampliada sobre la pared, una fotografía; en el medio un cuerpo; la imagen que se proyecta es la del padre desaparecido sobre la figura de la hija; esa *performance* es capturada en una nueva imagen. El resultado es un montaje que capta en simultáneo y sin mediación esos dos tiempos dispares (*Fig. 1*).

3 No podemos dejar de mencionar los trabajos de Gustavo Germano, Gabriela Bettini, Verónica Maggi, Marcelo Brodsky, e incluso, León Ferrari. Todos muestran, en este punto y en muchos otros, una afinidad muy estrecha con *Arqueología de la ausencia*.

Fig. 1

Ni pura representación ni mística de lo irrepresentable, la técnica del montaje operaría como un recurso posible frente a los dilemas lo representable-irrepresentable, pues "sería la representación que resta en lo imaginario cuando se ha asumido su sustracción constitutiva" (García, 2011, p. 85). En este punto, sus opciones estéticas confluyen con su tentativa indagatoria del pasado. Porque la arqueología también es una interpretación histórica a partir de vestigios, un riesgo exploratorio que enlaza la tarea de la memoria a la apuesta del montaje, según lo expresa Georges Didi-Huberman:

> Intentar hacer una arqueología siempre es arriesgarse a poner, los unos juntos a los otros, trazos de cosas supervivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas puesto que vienen de lugares separados y de tiempos reunidos por lagunas. Ese riesgo tiene por nombre imaginación y montaje. (Didi-Huberman, 2013, pp. 18-19)

En el sentido de lo que allí se afirma, entre arqueología y montaje no habría una relación accesoria, externa, sino una implicancia filosófica y estructural. Ello nos impone pensar la forma en que tiempo (memoria, historia) e imagen (visibilidad, representación) se interpenetran. Por este motivo, hay que hacer el intento de leer estas imágenes, pero, sobre todo, procurar mostrar qué es lo que ellas hacen legible, pues las imágenes no son siempre simulacros o ilustraciones de ideas que las preceden, sino que pueden ser ellas mismas el médium del pensamiento. *Arqueología de la ausencia*, en ese sentido, es parte de una

problematización mayor acerca del estatuto de la memoria, del tiempo y de la imagen ante la barbarie y la desaparición.[4]

Memoria fotográfica

Las fotografías de los desparecidos fueron, desde las tempranas rondas de Madres de Plaza de Mayo, aún en plena dictadura, la forma predilecta de ligar los reclamos de verdad y justicia a la creación de ciertas "figuraciones públicas de la memoria" (Amado, 2009, p. 139).[5] Las fotos de las víctimas fueron tomadas sobre todo como testimonio visual de *lo sido*, prueba y evidencia de lo que *ya no es*, y utilizadas como símbolos contundentes contra el negacionismo del Estado terrorista. Partiendo de allí, podríamos retomar la incómoda pregunta de Valeria Durán: "¿Cuál es el lugar que ocupan las fotografías de los desaparecidos en el presente, cuando ya se han desvanecido todas las esperanzas que alguna vez mantenía la consigna 'aparición con vida'?" (Durán, 2006, p. 133). Cuestión que resulta central a la hora de vérselas con las fotos de Lucila Quieto que aquí nos ocupan.

Habría que tener en cuenta, al menos, dos aspectos: al retomar las viejas fotos de las víctimas del genocidio, Quieto no sólo recoge un pedazo de historia familiar, sino también toda una tradición de luchas políticas que utilizó esas fotografías como emblema de sus demandas. Al referir también a este corpus, las fotos de Quieto "afirman que no se trata de una memoria solamente privada, sino profundamente política y social" (Fortuny, 2008, p. 9). A su vez, no sólo rescata parcelas del pasado, sino que las transforma, trabaja sobre ellas, problematiza su herencia. Este desplazamiento es sintomático del giro que se produce con la madurez de la nueva generación (ni abuelas, ni madres, ni sobrevivientes). Su emergencia en la arena pública estuvo acompañada por el surgimiento de nuevas formas narrativas, también centradas en lo visual, que retoman aquel uso espontáneo de la fotografía para reconvertirlo en un nueva gramática imaginativa, que no responde estrictamente ni a la lógica documental ni a los métodos denunciantes del "escrache".

4 Cada una de las historias que componen el ensayo presenta su singularidad histórica y formal. Sin embargo, aquí optamos por hablar del trabajo de Quieto como serie y no en sus particularidades, en un intento por descifrar los alcances de su apuesta estético-política.

5 Ana Longoni ha hecho un rastreo preciso de las estrategias de representación de la "desaparición" en la historia argentina de posdictadura, en el que suma al uso de las fotografías la producción de siluetas. *Cfr*. Longoni, 2010.

> Las fotos a las que arriba Lucila Quieto emprenden un camino que no pone el énfasis ni en probar víctimas ni en señalar victimarios, sino en provocar la irrupción de un tiempo imposible: la construcción de un momento (un abrazo, un diálogo, un contacto) entre padres e hijos, negado, interrumpido o cercenado por la violencia del terrorismo de Estado. (Longoni, 2009, pp. 57-58)

En efecto, lo que el montaje produce tiene menos el estatuto de un registro que el de un acto, una puesta en marcha de la memoria a través de la imagen: moviliza aquellas viejas fotografías de los padres y las arranca no sólo del peligro del olvido, sino de la quietud docu-monumental y conmemorativa que continuamente las amenaza como forma de una amnesia inaparente.

Montaje como trabajo

Procedimiento mínimo, técnica precaria y hasta infantil la del montaje.[6] ¿Por qué produce un sentido tan sentido? ¿Por qué una puesta formal aparentemente insignificante puede dar lugar a elaboraciones tan complejas? La estrategia del montaje describe un derrotero particular en las políticas de la imagen del siglo veinte. Sin ir más lejos, en su *Teoría de la vanguardia*, Peter Bürger hace del montaje, en tanto obra de arte inorgánica, la clave de la producción de la vanguardia histórica. A principios del siglo pasado, los cubistas produjeron con sus *collages* una perturbación profunda a la autonomía del arte; por los años treinta, John Heartfield exploró los usos políticos del fotomontaje; más tarde, el *ABC de la guerra* de Bertolt Brecht puso en escena una crítica al belicismo generalizado a través del recorte y la interposición de imágenes y palabras. La lista no pretende ser exhaustiva, pero sí permite visibilizar la heterogeneidad de un *corpus* de prácticas que hacen del montaje la sintaxis privilegiada para dar expresión a una realidad histórica dominada por el caos de la experiencia. Del mismo modo, Aby Warburg y Walter Benjamin, y más recientemente, Jean-Luc Godard y Georges Didi-Huberman hacen del montaje un dispositivo histórico-filosófico capaz de abrir brechas en las continuidades y reactivar las contradicciones de lo real. El montaje aparece allí no sólo como efecto de una innovación modernista en las formas artísticas, sino como un empeño en mostrar los reveses de una historia atravesada por la catástrofe: cuando la razón historicista estalla, sólo resta construir una memoria arqueológica del pasado, siempre aproximativa, parcial, a partir del montaje de sus vestigios. Así lo expresa Didi-Huberman:

6 En trabajos posteriores Quieto indagará en este aspecto infantil de la imagen, por ejemplo, en los *collages* de la serie *Filiación,* de 2013.

> El *montaje* será precisamente una de las respuestas fundamentales a ese problema de *construcción de la historicidad*. Porque no está orientado sencillamente, el montaje escapa de las teleologías, hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto. Entonces, el historiador renuncia a contar "una historia" pero, al hacerlo, consigue mostrar que la historia no es sin todas las complejidades del tiempo, todos los estratos de la arqueología, todos los punteados del destino. (Didi-Huberman, 2013, p. 21)

Comprendemos, entonces, que el montaje describe tanto una *política de las formas* como una *política del tiempo*. Al igual que la alegoría, es también una *imagen crítica*: refleja una crisis de la imagen como representación, al tiempo que instituye una crítica de la misma. Un momento autorreflexivo que en *Arqueología de la ausencia* opera a un doble nivel: el desacople que produce el montaje marca la no identidad de la imagen consigo misma, sino siempre su cesura constitutiva; a su vez, señala la no uniformidad del tiempo y propone entender sus estratificaciones como un teatro de operaciones temporales complejas. La memoria, en este escenario, no se plantea como algo dado, sino como una fuerza actuante en el presente. Por eso, más que un inventario melancólico de las fotos de desaparecidos, hay aquí un *uso* reflexivo de la fotografía, una actualización a la que Quieto no duda en atribuir un valor redentor, restitutivo:

> Sí, es doloroso lo que pasó, pero hicimos otra cosa con eso. No me gusta que piensen que las hice desde el dolor, sino que sientan el impacto que esa imagen pueda tener sobre ellos. Para mí el trabajo fue reparador. Reparó esa obsesión que tuve durante años de no tener la foto. Ahora la tengo. (Quieto, citada en Longoni, 2009, p. 61)

Imagen, memoria, deseo

> *"Y finalmente salió lo que buscaba: transmitir la* angustia *ante la falta de imágenes y el* deseo *de poder construir-reconstruir ciertas realidades ausentes."*
>
> Lucila Quieto

La ausencia forma parte de la biografía interrumpida de Lucila Quieto, una falta, la de su padre, duplicada desde el momento en que ni siquiera existen imágenes de un álbum familiar *completo*. Comprendemos, entonces, la voluntad constructiva que la incita a traer a la presencia una realidad cercenada por la violencia terrorista de la dictadura cívico-militar. Por lo tanto, el dolor sentido, la *angustia* ante un pasado ruinoso y la ausencia de imágenes es desmontada por la proyección de un *deseo*, y remontada en una tentativa activa por construir imágenes de la

memoria *pese a todo* (Didi-Huberman, 2004). Pero esta puesta no idealiza el dolor, no lo reprime ni lo figura, no lo representa de cualquier modo, pero tampoco calla, no invoca lo irrepresentable, y sí intenta mostrar, así sea como falla de la representación, como la representación dislocada que es todo montaje.

Lo que surge, la imagen, es fruto de la tensión entre lo que se pierde y lo que se apuesta a todo riesgo, donde el aparente fracaso de toda jugada (el daño irreparable) todavía puede dar lugar una rememoración reparadora. De allí, la pulsión deseante que anima su trabajo. Dice Quieto: "Las fotografías quedaron como archivo y como prueba. Pero además, volvemos a las fotos por la necesidad de revivir ese momento, sacarle a la foto algo más, lo que queda." (Quieto, citada en Longoni, 2009, p. 58) De eso modo, deja traslucir el inconformismo de quien hace de la fotografía no sólo el recuerdo de la pérdida, sino el material mismo de la construcción de lo no sido. Como si asumiera que *lo que falta* es todavía capaz de decir *algo más*, producir un resto*: lo que queda* es también lo que resta por hacer. Así, el carácter testimonial de *lo sido* se deconstruye y se reconstruye, el pasado se reinventa, el presente también.

Y, en el caso de las de Quieto, no se trata de imágenes del dolor, y en cambio sí de *imágenes del deseo*, un deseo de imagen como producción de significado en un acto, un *ejercicio memorioso*, cuando memoria significa hoy política, y cuando la política también se juega en el terreno de la imagen. El montaje aparece en este aspecto como el chispazo de sentido que surge de la presencia simultánea y opuesta de las protensiones del deseo y el entramado sutil de la memoria. Que ese deseo que persiste sea íntimo y político al mismo tiempo; que la memoria que (lo) produce también lo sea: ahí la riqueza de su trabajo.

Anacronías de la imagen

> *"Los recuerdos son mares inabarcables. Tomo fotos como pequeños fragmentos arbitrarios que arrebato al tiempo. Con esos fragmentos construyo y cuento el tiempo imaginado, creado."*
>
> Lucila Quieto

Ana Longoni da una acertada apreciación acerca de la desorganización temporal que provocan las imágenes de Quieto:

> No se trata ni del tiempo pasado de las fotos ajadas de los padres, atesoradas por los hijos, ni del tiempo presente de las fotos de los hijos (sosteniendo en todo caso la foto de su padre o madre). Ella misma lo

> nombra el tercer tiempo: un tiempo inventado, onírico, ficcional, "una temporalidad propia" en la que puede ocurrir la "ceremonia de encuentro. (Longoni, 2009, p. 58)

¿Qué es ese *tercer tiempo* del que habla Lucila Quieto si no el producido por lo que Walter Benjamin intentó pensar bajo el nombre de "imagen dialéctica"? "No se trata de que lo pasado arroje su luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pasado; la imagen es aquella en donde el pasado y el presente se juntan para construir una constelación" (Benjamin, 2009, p. 52). La imagen, para Benjamin, es lo que surge de un choque, de una colisión de los tiempos, cuya relación no sigue el camino de la sucesión sino la discontinuidad del salto (*Ibíd*.).

Arqueologías de la ausencia construye sus propias imágenes dialécticas: reúne a partir de cuerpos aislados en el tiempo y el espacio para producir, en su encuentro fulgurante, en su impacto, un sentido inusitado, una constelación que, por un momento, hace visible una ausencia en un abrazo partido (*Fig. 2*) o un festejo interrumpido (*Fig. 3*). La imagen se da como una cristalización del tiempo, una superposición temporal, memoriosa, en este caso del instante de la toma que captura a los padres, luego desaparecidos por la dictadura, el de sus hijos en el presente y ese *tercer tiempo*, el *ahora* de la reunión que sólo pudo ser en la ficción de la imagen. "Choque frontal contra el pasado mediante el presente" (Benjamin, 2005, p. 473), fricción que produce en su fulguración una política carga explosiva que nos devuelve, por un segundo, aquello que parecía irremediablemente perdido. Allí aparece un pasado que llega a destiempo, un encuentro a contrapelo que, en el caso de Lucila Quieto y su padre, se da por primera vez en un tiempo imaginado, ficticio, rehecho "a contramano del rumbo trágico que le dio la historia" (Amado, 2009, p. 174).

La linealidad del tiempo es puesta en cuestión en esta arqueología de una temporalidad perdida: rompe la homogeneidad del pasado al perturbarlo con la anacronía del presente, para recordarnos "que la imagen de ese pasado es siempre una construcción activa de un presente que lo convoca" (García, 2011, p. 93); rompe, también, la homogeneidad del presente, abriendo intersticios donde se filtra un pasado no resuelto. Lo que se tematiza de ese modo es menos el pasado en cuanto tal que su relación con el presente.

> Ni en el pasado, ni en el presente, estas imágenes se colocan, de este modo, en un entre tiempos, más precisamente, en el abismo que resulta de la convivencia disruptiva entre cuerpos ausentes y otros presentes que sorprenden por su similitud física en tanto (los hijos) tienen hoy la misma edad que los mayores al momento de ser retratados. (Blejmar, 2009, p. 201)

Fig. 2

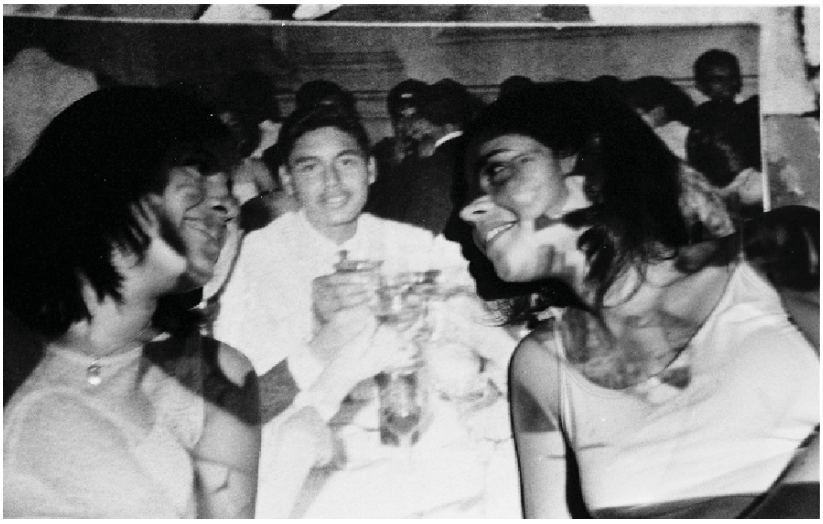


Fig. 3

Ahora bien, que Lucila Quieto –como así también el resto de los hombres y mujeres fotografiados– sea hija de padre desaparecido, padre al que no conoció, no es un hecho que pueda ser desatendido –como tampoco puede serlo el que sea artista y militante, ahí donde su política se juega en la imagen–, en la medida en que sitúa su ensayo fotográfico en un contexto muy preciso que lo hace inteligible. *Arqueologías de la ausencia*

adquiere su legibilidad en un presente concreto, ese "ahora de la cognoscibilidad" del que hablaba Benjamin como elemento esencial de la imagen dialéctica:

> Pues el índice histórico de las imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad. Y ciertamente, este alcanzar legibilidad constituye un punto crítico determinado del movimiento en su interior. Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. (Benjamin, 2005, p. 465)

Lo que allí se sugiere es que la legibilidad no es trascendente a las propias imágenes: "La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura." (*Ibíd*.) El momento oportuno, "crítico y peligroso", en el que un pasado se da cita, *ahora* más que nunca. Tanto más crítico en cuanto se da en el contexto de una "segunda generación", que vuelve al pasado –un pasado del que no tuvo experiencia– a través de una meta-memoria reflexiva que asume problemáticamente su legado. Tanto más peligroso en el momento de su producción (1999-2001), mientras las leyes de obediencia debida y punto final y los indultos no daban indicios de una derogación en lo inmediato.

Y, sin embargo, no se trata sólo de un recuerdo de las víctimas, una conmemoración de lo sido o una celebración épica de su herencia, sino de una insistencia, una voluntad de producir nuevas imágenes de la memoria *pese a todo*. Quieto crea sus dispositivos, entonces, como operadores en el que se conjugan un conjunto de memorias disímiles: la tradición del montaje, la política visual de Madres y Abuelas, la foto de los padres, el presente de los hijos y sus disputas por el pasado. Y, sobre todo, al poner en movimiento esas fotos viejas, al reconvertir todas las supervivencias, al hacer explotar las cronologías, nos enseña que el pasado no es nunca hecho consumado y que la historia, en lo que tiene de pasado y en lo que tiene de porvenir, permanece siempre abierta, sin punto final.

Imagen despedazada

> *"Rearmo como en el agua, de a oleadas,*
> *un gran rompecabezas."*
>
> Lucila Quieto

Las de Lucila Quieto no son *imágenes totales*, sino fragmentadas, *imágenes despedazas*. Como tales, no se componen en la forma de una figuración sin fracturas. Lejos de toda conciliación idealista, sus

imágenes se recomponen como un montaje que no se oculta en tanto tal y que sólo mediante esa puesta radical, transparentando sus bordes, desacoplando sus escalas, dejando al descubierto el artificio de su yuxtaposición, gana toda su potencia crítica. El gesto de Quieto sería análogo a aquel que Peter Bürger descubre en el *collage* cubista: la renuncia a componer el espacio de la imagen como un *continuum* (Bürger, 2010, p. 109) y la voluntad de exhibir su discontinuidad inherente como crítica de toda ilusión referencial. "Mostrar que se muestra", decía Brecht, para desmantelar todo simulacro. Del mismo modo, los montajes de Quieto son artefactos que no esconden su artificialidad; las escenas que (re)construye no disimulan su estatuto de ser un constructo. "Las dos partes de las imágenes, claramente tomadas en distintas épocas, desnudan la imposibilidad real de esa unión" (Durán, 2006, p. 136). A esos cuerpos "un tornado los separa" (Genoud, 2011). De esa manera, estableciendo cercanías, pero marcando las insalvables distancias, Quieto produce sus fábulas vívidas, que nos golpean con su carga de tiempo y sacuden nuestra conciencia ociosa, pero que no dejan lugar a dudas sobre la ficción última del encuentro que producen.

El elemento ficcional, sin embrago, no tendría que confinarnos aquí a la falsedad, sin reconocer antes su capacidad para revelar un *instante de verdad*, siempre parcial y efímero, que se instala en un orden alterno al régimen de la verificación y la verosimilitud. Aquí la ficción no sustituye al documento del pasado, sino que –por el contrario- lo dialectiza, sacude el polvo documental de las fotografías de los padres para no fijarlas en un época pretérita. En las fotos de Quieto,"el pasado, aun en sus puntos más dolorosos, es rehecho como fábula, pero no a modo de falsificación e invento, sino de creación, único resorte de la memoria." (Amado, 2009, p. 192)

El montaje sería, entonces, la estrategia visual que, operando por las fisuras, asume en la imagen la herida abierta en la historia: no funde sus materiales en la armonía de la imagen (falsamente) reconciliada, sino que hace visible el desgarro fundamental, el quiebre, el desarreglo de los momentos[7], como si se tratara de un rompecabezas cuyas piezas se hacen coincidir forzosamente. Alegoría precisa la del rompecabezas, que evoca la acción disgregante del fragmentarismo, "pero también, y sobre todo, el trabajo constructivo del pensamiento capaz de reconstruir […] un dibujo único a partir de elementos erráticos" (Didi-Huberman, 2011, p. 211). El montaje, en este sentido, es también *imagen-puzzle* y

7 Quizás nada exprese mejor esa desavenencia de los tiempos que la paradójica imagen en la que el hijo supera la edad del padre en el momento en que fue retratado (*Fig. 4*).

rompecabezas del tiempo: una dispersión que clama por ser recompuesta, una recomposición que sólo se configura como unidad en la dispersión.

Fig. 3

Construcción alegórica

¿Cómo asume la imagen los conflictos, las tensiones entre memoria y deseo, pasado y presente, pérdida y apuesta, melancolía y trabajo de duelo, documento y ficción? De manera ambigua, lo cual quiere decir, según Benjamin, dialécticamente[8], como apertura de la forma, como espacio abierto de tensiones extremadas y movimientos captados en su detención. En esos términos describe Mario Pezzella la imagen dialéctica según la pensaron Adorno y Benjamin:

> Muestra siempre un campo de fuerzas en conflicto, distintas unas de otras y, sin embargo, recompuestas en su representación… ningún suceso es el resultado de una única fuerza o voluntad, sino que siempre es producto de la discordia y de la división de potencias antagónicas. La imagen dialéctica consigue hacer visible su presencia simultánea, sin apaciguarla en falsa armonía y sin privilegiar a una haciendo desaparecer a la otra. (Pezzella, 2004, p. 103)

8 "La ambigüedad es la aparición en imagen de la dialéctica, la ley de la dialéctica detenida" (Benjamin, 2012, p. 58).

Las imágenes dialécticas de Lucila Quieto serían el emergente visual de un deseo que mediatiza su pérdida, que no clausura el pasado y que produce algo con *lo que queda*, "proyectándose hacia adelante y descansando cada tanto en el tiempo sin nombre de ese instante alumbrado por la voluntad de quien busca más allá de lo posible." (Dillon, 2007) Lo que de allí parece sobrevenir es una paradójica escena encantada en el que un tiempo que no fue retorna –como retorna lo traumático en el síntoma– para desestabilizar un presente que cree haber superado sus desventuras pasadas.

En esa tarea, Quieto se interpone a la falta, se implica a sí misma, e implica a los demás hijos, hasta hacer de sus propios cuerpos el soporte del anhelado retrato: "Meterme en la imagen, construir yo esa imagen que siempre había buscado, hacerme parte de ella." (Quieto, citada en Longoni, 2009, p. 56) Su tentativa es constructiva, en todo caso la de una *construcción alegórica*, lo cual indica que la violencia no nos obliga a renunciar a la producción de sentido, un sentido ahora producido artificialmente, a pesar de todo, bajo la representación impura y desfigurada del montaje. Potentísimo recurso que permite a Quieto tomar posición en lo que la imagen es capaz de mostrar y en lo que el presente aún es capaz de rememorar. Y es que el montaje no sólo muestra la cesura como marca en la imagen, sino también satura el espacio de filiaciones, tan nítidas que sorprenden e interpelan con una gran fuerza, como en las fotografías en que aparecen esos gestos tan parecidos (*Fig. 5*), y aún más en aquellas en que las miradas enfrentadas de las generaciones parecen suscitar una especie de reclamo (*Fig. 6*). Las imágenes de Quieto se juegan esa simbiosis difícil y no resuelta entre identificaciones y disparidades, entre momentos que rozan lo festivo y otros en que la comparecencia adquiere tonos más graves.

Ya lo dijimos, el trabajo de Lucila Quieto, seguramente, no se entendería sin su historia personal, pero sin embargo la excede por todos lados. Ella dice de su ensayo: "Empezó por una necesidad mía de tener una foto con mi papá." (Quieto, citada en Parejo McWey, 2001) Pero lo que parecía por entonces lo más íntimo devino "una reconstrucción de la historia de un colectivo, de una sociedad, de un país." (*Ibíd.*) Allí es donde su ensayo propicia el tránsito del duelo personal a una dimensión pública. No es su propia historia lo que Lucila muestra, sino que es la historia colectiva, quebrada por el terrorismo y reprimida durante muchos años, la que *ahora* se revela en su laboratorio como fotomontaje.

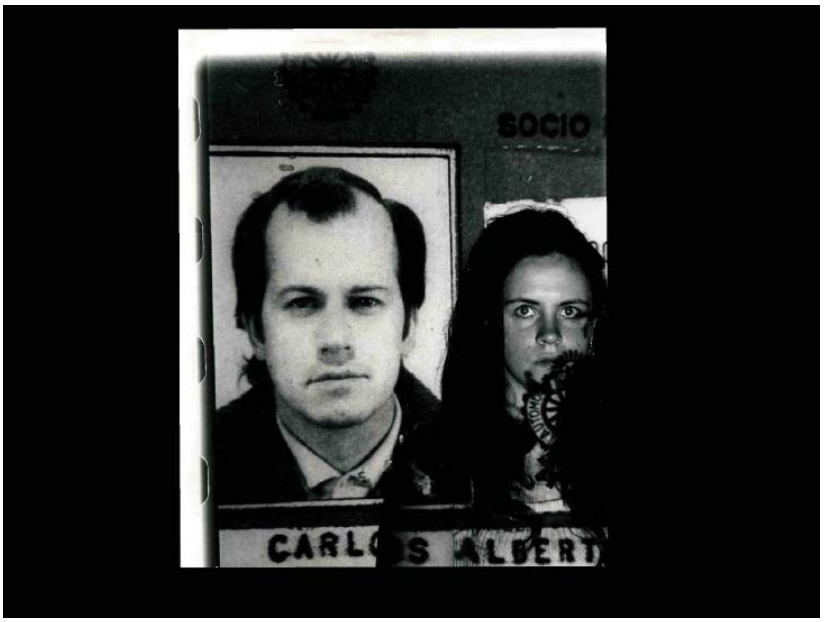


Fig. 5

Fig. 6

12.

MONTAJE Y DES/MONTAJE DE LA HISTORIA. LAS FISURAS DE LA MEMORIA (AUTO)BIOGRÁFICA

Silvia S. Anderlini

> *"La memoria fiel de una singularidad así no puede más que entregarse al espectro."*
>
> Derrida (*Mal de Archivo*)

EL YO QUE SE ARTICULA en el discurso autobiográfico (memorias, diarios) emerge de un montaje entre el yo narrador y el yo narrado[1], tocado sin embargo por la contingencia y la sospecha. Se trata de un yo fragmentario, desfigurado, fisurado, construido (o *deconstruido*) por un lenguaje despojador, "que desposee y desfigura en la misma medida en que restaura", como lo señala Paul de Man.[2] De un discurso autobiográfico así concebido emergen los "harapos" del yo. Además en el acto autobiográfico el pasado del yo se actualiza y, en tal sentido, no ha terminado de pasar aún. El discurso (auto) biográfico implica una retórica, una poética (y hasta una política) del yo, que tiene mucho que ver con el presente de quien escribe y de quien lee.

La idea de montaje también está presente en la concepción de Bruner y Weisser (1995) acerca de que el "proceso de hacer una autobiografía es el acto sutil de poner una muestra de recuerdos episódicos en una densa matriz de recuerdos semánticos organizados y culturalmente esquematizados" (Bruner y Weisser, p. 185), conectando tal ensamble de memorias (episódica y semántica) con la descripción de la historia de Hayden White y su distinción entre *anales, historias* y *crónicas*.

1 El "pacto autobiográfico" (Lejeune, 1991) que se establece entre autor y lector, hace que aquél garantice a éste la coincidencia entre autor, narrador y personaje en el discurso de la obra, lo cual implica un triple montaje.

2 Paul de Man vio la figura de la autobiografía en los epitafios, a partir de su reflexión sobre el *Ensayo sobre los epitafios* de Wordsworth: "La figura dominante en el discurso epitáfico o autobiográfico es la prosopopeya, la ficción de la *voz-más-allá-de-la-tumba:* una piedra sin palabras grabadas dejaría al sol suspendido en la nada." (De Man, 1991, p. 116)

Por su parte Didi-Huberman (2011) llama memoria al tiempo que no es exactamente el pasado, que lo decanta de su exactitud:

> La memoria es *psíquica* en su proceso, *anacrónica* en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de «decantación» del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica. (p. 60)

Esta noción de memoria conlleva una organización impura, un montaje no "histórico" del tiempo. La historia –al igual que la autobiografía, en tanto ficción del yo– construye intrigas, y es también una retórica y una poética (y hasta una política) del tiempo explorado.

En la tesis VI Walter Benjamin plantea que conocer el pasado es recordar en un momento de peligro, y a ese modo de conocer el pasado se lo llama memoria. La memoria siempre es peligrosa, porque se niega a tomar lo que hay por toda la realidad, y tiene en cuenta además lo ausente, y esto cambia la valoración de toda la realidad. El pasado ausente o considerado insignificante es parte fundamental de la realidad.

Además en Benjamin la alegoría es un instrumento interpretativo de la memoria. Esto implica que cualquier acontecimiento y cualquier circunstancia –cualquier recuerdo– pueden aparecer como un signo, pero cuyo significado se encuentra en otro lugar, en la alteridad. Y si además se le otorga al recuerdo un valor ficcional, ese significado alegórico se densifica aún más. En tal sentido la memoria (alegórica) es un montaje de significados cronológicamente diversos. Benjamin insta a recordar lo olvidado, porque ahí sin duda está lo nuevo, lo nunca dicho, lo nunca escrito, y la posibilidad de una crítica a lo efectivamente recordado (y narrado), a lo que habitualmente se expresa en el discurso de los vencedores. La memoria de lo que ha fracasado, de lo que *nunca ha sido,* también tiene que ser relatada, y por eso Reyes Mate (2009) subtitula su comentario de la Tesis V: "Leer el pasado como si fuera un texto nunca escrito". Para poder hallar ese texto es imprescindible el "desmontaje" del discurso de lo vencedores: "Refundar la historia en un movimiento «a contrapelo» es apostar a un *conocimiento por montaje* que haga del *no saber* –la imagen aparecida, originaria, turbulenta, entrecortada, sintomática– el objeto y el momento heurístico de su misma constitución." (Didi-Huberman, p. 174) Los deshechos tienen la doble capacidad de desmontar la historia y de montar el conjunto de tiempos heterogéneos.

Benjamin ya había llevado a la práctica esta noción de memoria en su proyecto sobre *El Libro de los Pasajes*. Al revalorizar los residuos y desechos del capitalismo del siglo XIX, la rememoración a la que incita

su *hermenéutica de lo concreto* (promovida por el proyecto mencionado), posibilita el sentirse interpelado por la esperanza y el sufrimiento de las clases oprimidas pasadas, lo cual, según Benjamin, debe constituir el motor de la acción política revolucionaria que los redima. Así es como la memoria del pasado tiene relevancia política para la praxis presente.

El Libro de los Pasajes lleva a cabo "el intento de retener la imagen de la Historia en las más insignificantes fijaciones de la existencia, en sus desperdicios, por así decirlo." (Benjamin y Scholem, 1987, p. 184) El proyecto era que tal Libro estuviera compuesto en su mayor parte de citas y fragmentos discursivos, procedentes de las más dispares fuentes del siglo XIX y XX, construidos con el método del "montaje literario":

> Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No robaré nada valioso ni me apropiaré de ninguna formulación ingeniosa. Pero los harapos, los desperdicios: no quiero inventariarlos sino dejarlos venir de la única manera posible en que hallan justicia: usándolos. (Benjamin, 2005, p. 574)

El procedimiento del montaje constituye "un principio de interrupción […]: lo montado interrumpe el contexto en el cual se monta" (Benjamin, 1975, p. 131). La interrupción es "la base de la cita […] Citar un texto implica interrumpir su contexto." (p. 37) La interrupción constituye un modo de presentación alegórica,[3] más que de representación simbólica, sobre todo a partir de sus observaciones sobre el teatro brechtiano:

> El teatro épico no reproduce situaciones, más bien las descubre. El descubrimiento se realiza por medio de la interrupción del curso de los acontecimientos. Sólo que la interrupción no tiene aquí carácter estimulante, sino que posee una función organizativa. Detiene la acción en su curso y fuerza así al espectador a tomar una postura ante el suceso. (Benjamin, 1975, p. 131)

La técnica del montaje aplicada al *Libro de los Pasajes* pretende posibilitar una experiencia crítica del mundo de los objetos del siglo XIX que disuelva la ilusión generada por la visión de la historia como continuidad definida por el progreso.[4] También esta "presentación"

---

3 "Así como en el símbolo lo inexpresable es traído al lenguaje, de manera similar la tradición intenta transmitir o vehiculizar una verdad coherente. La tradición busca así comunicar y representar esa verdad. Sin embargo, la alegoría, al igual que la cita, más que comunicar, transmite. Se comporta como un vehículo de transmisión. No representa un sentido previo, sino que lo expone en una nueva o diferente presentación, tras su previa descontextualización. Y de esa manera lo transmite." (Anderlini, 2012, p. 177)

4 La imagen dialéctica es definida como "la presentación del objeto histórico dentro de un campo de fuerzas cargado de pasado y presente que produce electricidad política en un 'flash luminoso' de verdad." (Buck-Morss, 1995, p. 245)

alegórica de la historia -y del relato (auto)biográfico en cuanto género convencional- requiere alguna forma de transmisión, como ocurre con cualquier tradición. Sin embargo hay una forma de transmisión que resulta en catástrofe, que es cuando predomina la continuidad homogénea de la corriente de acontecimientos y la transmisión consecuente de esa continuidad en forma de tradición de los grupos dominantes. Dice Benjamin (2005):

> ¿De qué son salvados los fenómenos? No sólo y no tanto del descrédito y del menosprecio al que han ido a parar como de la catástrofe en tanto que una determinada manera de su tradición, que muy frecuentemente expone su 'valoración como herencia'. Son salvados mediante la exhibición de un salto en ellos. –Hay una transmisión que es la catástrofe. (p. 591)

La *revolución* de Benjamin consiste en trasponer la experiencia del tiempo vivido desde la esfera personal a la esfera histórica, sustituyendo la idea de un tiempo objetivo y lineal por la experiencia subjetiva de un tiempo cualitativo, en el que cada instante se vive en su singularidad incomparable. La memoria histórica a la que apunta Benjamin no tiene nada de acumulativo, como suma de acontecimientos a conservar. Todo lo contrario, "es como si la conciencia política del presente saltara por encima de los siglos para captar un momento del pasado en el que se reconoce; no para conmemorarlo sino para reanimarlo, darle una vida nueva, y tratar de realizar hoy lo que faltó ayer." (Mosès, 1997, p. 127)

La experiencia proustiana de resurrección del pasado en la iluminación del recuerdo se eleva aquí a la dignidad de categoría histórica. Como en Proust, no se trata tanto de recuperar el pasado como de "salvarlo" (del olvido). Porque si el recuerdo se contentara con devolver los acontecimientos del pasado al patrimonio colectivo y celebrar su culto, éstos quedarían para siempre presos del conformismo de la tradición. "Salvar el pasado" significa, sobre todo, para Benjamin:

> *Arrancarlo al conformismo que, en cada instante, amenaza con violentarlo*, para darle en el corazón de nuestro presente, una nueva actualidad. Porque *la forma en que honramos al pasado convirtiéndolo en una pequeña herencia es más funesta de lo que sería su pura y simple desaparición* […] A la experiencia proustiana individual de la resurrección del pasado en el presente, aquí sustituye la conciencia histórica de un hoy en el que confluye la memoria de las generaciones pasadas y que, al mismo tiempo, aparece ya como una novedad radical, como manifestación de lo que nunca antes había acontecido. (Mosès, p. 129)

La tradición de los oprimidos, desvinculada del acceso a los medios de transmisión, está caracterizada por su discontinuidad y para Benjamin

es la representación de lo discontinuo el fundamento de la auténtica tradición. Esto sucede porque la tradición de la clase oprimida sólo puede transmitir acontecimientos de poco valor paradigmático, es decir, derrotas. Esta tradición no es, como la de la clase dominante, un legado, un patrimonio; está constituida por fragmentos, por restos de un naufragio, por escombros de una sucesión histórica: "La tradición de los oprimidos consiste en la serie discontinua de los pocos momentos en los que la cadena de la dominación ha sido provisionalmente rota." (Löwy, 2005, p. 124)

En la más extrema discontinuidad de los horizontes históricos, las esperanzas del colectivo oprimido del pasado sólo pueden ser objeto de rememoración y redención, no a través de la comprensión o fusión de horizontes, como pretendía la hermenéutica de la tradición de Gadamer, sino mediante la praxis política emancipadora que haga saltar el continuum catastrófico de la historia.

Sin embargo a los "harapos" de la historia, y a los "harapos" del yo –(auto)biográfico– hay que darles un nuevo uso, afín a los contextos sociales y políticos emergentes, y en eso consiste la tendencia "constructiva" del montaje,[5] que se puede manifestar de diferentes maneras.

La recuperación de la democracia en la Argentina a partir de 1983 implicó un principio de "interrupción" histórica (teniendo en cuenta la larga "tradición" de gobiernos de facto de las décadas anteriores), a partir de la cual fueron emergiendo en forma de "montaje" las identidades recuperadas de los Nietos, las que ya no responden únicamente a las narrativas impuestas por los apropiadores, sino a sus historias ilegítimamente ocultadas (derrotadas); pero restituidas en tantos casos, y aún por restituir, en tantos otros.

El Archivo Biográfico Familiar de las Abuelas de Plaza de Mayo constituye un aspecto fundamental de este montaje narrativo:

> Con la tarea del Archivo aparece la idea de una composición polifónica conformada por muchos actores sociales que aportan sus voces y sus propios archivos de imágenes […] De este modo, dicha reconstrucción retrata al familiar desaparecido, y en la medida en que se configura con relatos de otros que están enmarcados en determinados contextos de enunciación, lo que se obtiene es una heterobiografía. Esta biografía

5 Luis García (2012) interpreta que el movimiento de descomposición de sentido en la experiencia moderna es conceptualizado por Benjamin con la categoría de "alegoría", mientras que el trabajo de construcción a partir de los despojos se canaliza por el procedimiento del "montaje".

> implica una construcción narrativa que recoge las voces de familiares, amigos y personas significativas que hayan conocido al padre y/o madre detenido-desaparecido. Estos relatos conforman una trama donde la historia familiar del "nieto", previa a su apropiación, es narrada para una posible donación de los relatos donde el "nieto" pueda ubicarse en el discurso de esos "otros" en función de construir el sentido de una porción histórica cercenada por las prácticas de la dictadura. (Medina, 2012, p. 173)

El Archivo Biográfico Familiar está destinado al joven restituido, o al familiar del que aún no se ha logrado restituir: "También el archivo está destinado a una 'espectralidad' que circunscribe a la 'desaparición' como figura del que todavía no está porque no se lo encontró o aún no está restituido." (Medina, p. 176) Es decir que estos Archivos están plasmados también desde la ausencia. Lo presente se monta con lo ausente[6]. El objeto de estos archivos no pertenece a un pasado caduco y desaparecido. Se trata de algo pasado, pero que sin embargo no ha terminado de pasar. Por lo tanto requiere también del "desmontaje" de lo que sí ha pasado, y que se ha difundido como historia, o biografía, o archivo irreversibles.

La misma noción de Archivo, en la mirada derrideana, lleva implícita esta idea de "montaje":

> No comencemos por el comienzo, ni siquiera por el archivo. Sino por la palabra «archivo» -y por el archivo de una palabra tan familiar. *Arkhé*, recordemos, nombra a la vez el *comienzo* y el *mandato*. Este nombre coordina aparentemente dos principios en uno: el principio según la naturaleza o la historia, *allí donde* las cosas *comienzan* -principio físico, histórico u ontológico-, mas también el principio según la ley, *allí donde* los hombres y los dioses *mandan, allí donde* se ejerce la autoridad, el orden social, *en ese lugar* desde el cual el *orden* es dado –principio nomológico-. *Allí donde,* hemos dicho, y *en ese lugar.* ¿Cómo pensar *allí? ¿Entonces,* cómo pensar ese *tener lugar* o ese *ocupar sitio* del *arkhé?* Habría *allí*, por lo tanto, dos órdenes de orden: *secuencial* y *de Mandato*. (Derrida, 1997, p. 9)

6 Para Derrida el nombre propio patentiza una alteridad que está indicando una presencia fantasmática: "En ese sentido, la cuestión del nombre propio, la del epitafio y la de la firma, nos remiten siempre al tema de la alteridad en el modo de la cripta. El nombre propio sería una suerte de cripta en mi mismidad, que está manteniendo como vivo a un muerto, o a una cadena de muertos, entre ellos, a mí mismo, en tanto porvenir. Toda la temática del nombre propio (que pareciera hacer referencia a una subjetividad centrada en sí misma) muestra que la subjetividad se constituye a partir de la alteridad. Y no se constituye desde una suerte de relación donde el otro es alguien que está frente a mí, y con quien puedo entrar en contacto a partir de metáforas de identificaciones o de metáforas de espejos, sino que el otro está presente con su alteridad en mi propia mismidad, en este modo de la cripta." (Cragnolini, 2002, s/p.)

El Archivo es un montaje entre el origen y el mandato, y algo más que una mera escritura del recuerdo vinculada con la experiencia de una memoria lineal o episódica, sino que está a la espera de su montaje con la memoria semántica, vinculada al presente. Paradójicamente, el Archivo no es tan fácil de archivar…

> El concepto de archivo abriga en sí, por supuesto, esta memoria del nombre *arkhé*. Más también se mantiene *al abrigo* de esta memoria que él abriga: o, lo que es igual, que él olvida. No hay nada de accidental o de sorprendente en ello. En efecto, contrariamente a la impresión que con frecuencia se tiene, un concepto así no es fácil de archivar. Nos cuesta, y por razones esenciales, establecerlo e interpretarlo en el documento que nos entrega, aquí en la palabra que lo nombra, a saber, el «archivo». (Derrida, 1997, p. 10)

Es decir, que en la noción de archivo hay un punto de fuga. No es algo fijado de una vez y para siempre. Es una cita con el presente. Algo ha de faltarle al pasado para que el presente pueda citarlo, y la cita sólo es posible si el presente es el tiempo de advenimiento de un pasado que reclama su consumación, es decir, su redención. Eso que el pasado ha descartado como inútil, como inservible, es lo que el presente puede y debe rescatar; y la descontextualización, la cita (el montaje narrativo del Archivo Biográfico) es el "método" de este rescate.

Derrida planteaba que la democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación. Por el contrario, las infracciones de la democracia se miden por los llamados *Archivos prohibidos.* El retorno de la democracia en la Argentina constituyó un punto de inflexión para que se comenzaran a constituir estos Archivos Biográficos. El encuentro de los Nietos restituidos con dichos Archivos implica la actualización de esos datos, su reconocimiento, su compleción corporal: el reencuentro del *corpus* con el *cuerpo,* como otra forma de montaje, casi inseparable en Derrida (la vida y la obra, el *corpus* y el cuerpo). La vida está co-implicada en la obra, y viceversa. Pero como sucede con la autobiografía, ambas no son idénticas, en el sentido de que el recuento de una vida no coincide sin más con la elaboración de la obra.[7]

7 "La *otobiographie* es la autobiografía que escucha dentro de sí la inscripción autográfica, y que concibe el desarrollo de la firma como radicalmente implicado en <el problema paradójico del borde>: borde entre corpus filosófico y cuerpo biográfico, borde entre sí y sí. Esta es la ley del borde autográfico: la vida y la obra no aparecen ya más como meras posiciones en contraste mutuo y mutua determinación. La vida no puede determinarse por referencia a la obra, igual que la obra no es la alteridad de la vida. La obra está radicalmente marcada por la autografía, incluso en los casos en que la obra se auto-postula como un intento de vencimiento y derrota, de reducción de la autográfico en la escritura."

Con esta propuesta se pretende mostrar que la reformulación de la cita, la alegoría y el montaje por parte de Benjamin, así como la hermenéutica de la discontinuidad subyacente en las Tesis, y los aportes al respecto de Didi-Huberman y de Derrida, pueden resultar operativamente válidos para el montaje/desmontaje del yo en los discursos (auto)biográficos, así como para la interpretación restitutiva de numerosos aspectos de la historia y el pasado argentino recientes, vinculados a la memoria.

(Moreiras, 1991, p. 133) Además en el contexto del pensamiento de Derrida la autobiografía se define como *heterobiografía,* en función de la "estructura epistolar" de toda escritura. Desde el momento en que un texto es firmado, una *autobiografía*, deja de pertenecer a su autor y se convierte en un "envío", es decir, en una carta, una *heterobiografía*. En la interpretación derrideana la doctrina del Eterno Retorno es principalmente una consecuencia del reconocimiento de la necesaria *inversión autobiográfica* en toda forma de escritura. La autobiografía no puede ser otra cosa que heterobiografía, dado que está escrita por el otro. El *otro* es el destinatario, ya que la firma sólo retornará a la identidad en el momento de su recepción. Pero a la vez ese otro es una *anticipación de lo mismo*. Para explicar esto Derrida utiliza una pintoresca expresión: "Dicho de otra manera, es la oreja del otro la que firma (…) Es la oreja del otro la que me dice y la que constituye el autos de mi autobiografía." (Moreiras, p. 132).

III. FIGURACIONES DEL MONTAJE

13.

QUIEBRE FILOSÓFICO EN LA IDEA DE MONTAJE: LECTURAS DELEUZIANAS DE FELLINI Y TRUFFAUT

Liliana J. Guzmán

EN ESTE TRABAJO me propongo el desarrollo lúdico y tentativo de una hipótesis: algunas obras paradigmáticas del cine de posguerra realizan fisuras en el concepto de "montaje" quebrando el discurso narrativo realista con ilusiones de montaje y con ausencia relativa de su concepto clásico, con quiebres y fisuras en el mismo.[1] En el primer caso hablo de *Otto e mezzo*, de Federico Fellini (1963),[2] en el segundo caso de *La Nuit américaine* (1973), de François Truffaut, ambos como tejidos de *imagen-movimiento* que consuman el cine como potencia de lo falso (Deleuze, 2005).[3]

En ambos filmes elegidos y arriba mencionados, los relatos fílmicos se construyen en cierta crítica a la idea clásica de *montaje*, idea que Deleuze identifica en el marco del cine de preguerra, de tendencia fascista y para una cultura de masas, o idea de un montaje como "construcción" de un discurso para el hombre de la masa. Con el pasaje al cine de posguerra, las formas del cine quiebran el paradigma normalizador del montaje al constituirse "el pasaje de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo".[4] Cabe aclarar que en la analítica deleuziana del cine, la propuesta es pensar una "ontología de la imagen",

1 Asumimos como noción clásica de montaje aquella según la cual se trata del ensamblado de planos, o en una definición técnica sencilla, "se trata de pegar unos a continuación de otros, en un orden determinado, fragmentos de films, los planos, cuya longitud también se ha determinado previamente." (Aumont y Michel, 2006, p. 148)

2 Conocida en español como *Fellini ocho y medio* (España) y también *Fellini 8 ½* (Argentina).

3 El concepto de "potencia de lo falso" es desarrollado por G. Deleuze en varios apartados de sus seminarios sobre cine, en algunos casos de manera complementaria, en otros con relación específica a su teoría del cine. Particularmente, se ocupa de la noción de "potencia de lo falso" en Deleuze, 1985, cap. 6, pp. 171-208.

4 Deleuze se ocupa particularmente de este concepto en la analítica ofrecida en Deleuze (1985), pero en continuidad a lo expuesto en Deleuze (1984), todo ello en el contexto de sus seminarios sobre cine (Deleuze, 2009 y 2011) para desarrollar finalmente una ontología de la imagen.

en consonancia con el supuesto de André Bazin acerca del carácter ontológico de la imagen, o *imagen-hecho,* concepto que reúne lo que es imaginario, es presente, y es pasado actual. Se trata de pensar el cine, y su constitución a partir de imagen-tiempo e imagen-movimiento como el pasaje de una idea (composición, agenciamiento), y como el modo del arte por el cual el pensamiento se hace inmanencia, en ruptura con el concepto de representación. La imagen, como ser-pensamiento, es lo que va a ocupar en la analítica deleuziana un lugar de importancia clave para lo que será su desarrollo ulterior del cine como potencia de lo falso y del montaje como ensamblado de planos en los que la imagen-movimiento deviene en imagen-tiempo, y con ella el hombre se piensa –subjetivamente– en la historia.

Algunos supuestos deleuzianos para una teoría del cine, su crítica a las corrientes clásicas del montaje

Para Deleuze, el cine proporciona no sólo el pasaje de una idea sino también "las condiciones de posibilidad en y por las cuales el espectador se piensa con los conceptos" pero con otras imágenes del pensamiento. Previo a ello, a este posicionamiento deleuziano sobre las condiciones de la imagen como experiencia y acto del pensamiento, es necesario mencionar su crítica al concepto de montaje en sus cuatro grandes corrientes clásicas. Para Deleuze, el montaje, a través de *raccords*, falsos *raccords* y cortes, determina en el film el encadenado de las imágenes-movimiento, y el todo del tiempo. Deleuze define el montaje como "la disposición de las imágenes-movimiento como constitutivas de una imagen indirecta del tiempo" (Deleuze, 1984, p. 52). Por esta idea del montaje como composición del tiempo, y del tiempo como articulación de instante, intervalo y todo, es que Deleuze hace un análisis de las cuatro escuelas de montaje que, en esta perspectiva, harían justicia a la noción de montaje como composición de una idea en el tiempo. Ellos son la escuela americana de Griffith, la escuela clásica soviética, la escuela francesa de preguerra y el expresionismo alemán.

Caracterizada por ser una corriente organicista, la escuela de Griffith concibe la imagen-movimiento como una unidad orgánica, un organismo y una organización de partes que se constituyen según variantes de montaje alternado paralelo, inserción de primer plano (e interacción y conflicto) y montaje. De este modo, con estas tres formas de montaje, la escuela americana es orgánica activa y organiza con un fuerte componente de narratividad las imágenes *cronosignos* del tiempo (el tiempo como intervalo, y el tiempo como todo).

En oposición al montaje paralelo, la escuela rusa y sus variaciones (al interior de sí misma) piensan el montaje como una operación

activamente dialéctica. Eisenstein, Pudovkin, Vertov, objetan la concepción (burguesa) empírica de Griffith y en consideración de la ley interna de composición del organismo, plantean un "montaje por oposición": un espiral que progresa en el tiempo por oposiciones y contradicciones. La composición dialéctica de lo orgánico comporta su génesis, crecimiento y también lo "patético" o el desarrollo mismo de la conciencia por el cual el hombre realiza el pasaje de la Naturaleza a la conciencia misma (y a la historia). También la escuela rusa sustituye el montaje convergente/recurrente de Griffith por un "montaje a saltos", o montaje de saltos cualitativos. El tiempo así resulta una imagen indirecta por lo que "el intervalo, así como el todo, cobran un sentido nuevo" (Deleuze, 1984, p. 61). Con ello, las cosas se sumergen dentro del tiempo.[5] Este montaje a saltos, como toda la idea rusa de montaje, es indisociable de las leyes de la dialéctica (conjuntos, partes, ley del Uno y su oposición), en la que la Naturaleza se integra siempre en una totalidad histórica. Esta dialéctica del montaje es la transformación de la composición orgánica de las imágenes-movimiento.

Otra ruptura con el concepto de montaje como principio de composición orgánica es llevada adelante por la escuela francesa. Define Deleuze a esta corriente como una especie de "cartesianismo" (Deleuze, 1984, p 66). Para ello los franceses se valen de máquinas: una, el autómata, la simple máquina de relojería o configuración geométrica de partes que combinan, superponen o transforman movimientos en el espacio homogéneo del film, y otro, la máquina de vapor, esa "máquina energética que produce el movimiento a partir de otra cosa y no cesa de afirmar una heterogeneidad cuyos términos ella enlaza" (Deleuze, 1984, p. 68). De este modo, el montaje es una unidad cinética del movimiento cuantitativo de una máquina, de su dirección y movimiento en el alma humana, componiendo así un dualismo de hombre y máquina en movimiento puro, o *cinetismo* que, mudo o sonoro, hace del cine un arte puramente visual. Esta concepción del montaje realiza dos operaciones respecto del plano: como movimiento, y como secuencia y simultaneidad. A la vez, es un movimiento relativo de la materia y un movimiento absoluto del espíritu, en lo que Deleuze considera a Gance como su mayor exponente, como quien proporciona ese carácter dualista al cine francés de espiritualismo y materia en movimiento. También este dualismo producido por el montaje es por Deleuze caracterizado como *"cine de lo sublime"* (Deleuze, 1984, p. 76) con imagen propia del Tiempo: "la composición de las imágenes-movimiento da siempre la imagen del tiempo en sus dos aspectos, el tiempo como intervalo y el tiempo como todo, el tiempo como presente variable y el

5 Añade Deleuze: "la concepción dialéctica del organismo y del montaje conjuga la espiral siempre abierta y el instante siempre dando saltos" (Deleuze, 1984, p. 62).

tiempo como inmensidad del pasado y del futuro." (*Ibíd.*).

Por su parte, la escuela alemana del expresionismo dota al movimiento y al tiempo de luz "como un poderoso movimiento de intensidad" (Deleuze, 1984, p. 77) y como luz de una fuerza infinita y visibilizada por lo opaco y las sombras. Deleuze señala que el cine de Murnau o Lang, por ejemplo, no oponen lo mecánico a lo orgánico, sino que construyen y ensamblan imágenes de lo vital como germinalidad y expansión de la vida en la materia. Otro rasgo característico del montaje del expresionismo alemán es el contraste, los claroscuros, o la acumulación visual de luces y sombras. Se trata, sostiene, de lo sublime dinámico cual intensidad elevada a una potencia que aniquila el ser orgánico pero hace descubrir la vida orgánica de las cosas.

En definitiva, las cuatro grandes corrientes sobre el montaje proporcionan al mismo un carácter general:

> …pone la imagen cinematográfica en relación con el todo, es decir, con el tiempo concebido como lo Abierto. El montaje da una imagen indirecta del tiempo, en la imagen-movimiento particular y en el todo del film. Es, por una parte, el presente variable y, por otra, la inmensidad del futuro y del pasado. (Deleuze, 1984, p. 86)

Es en esta concepción del montaje donde hará sus interpretaciones del cine de Fellini y Truffaut, simbolismo y *nouvelle vague*, respectivamente, pero en dirección a ver cómo otro acento del tiempo puede darse en el montaje, incluso quebrando sus propias leyes (ni de cortes y planos paralelos, ni dialéctica, ni cuantitativamente dualista ni expresionista).

En esta filosofía de la imagen, y especialmente en relación al neorrealismo y simbolismo fellinesco, Deleuze considera algunos ejes claves de un *pensamiento-imagen* que fisura la idea de *montaje* clásico. Esos ejes serían: la *imagen-tiempo*, las *imágenes óptico-sonoras*, y la formación de los *cristales de tiempo*. Estos ejes constituyen la obra fílmica ya no como un conjunto de plano-secuencias hilvanados por corte y sucesión, ni las formas de plano paralelo, dialéctico, dualista o expresionista de la luz, sino como *tejido de un tiempo inactual que nos interroga en la actualidad de la imagen*.

Para que ocurra ese acontecimiento del *pensamiento-imagen*, es preciso que el tiempo narrativo del film construya el mismo tiempo en tanto verdad-simulacro, que Deleuze describe como la dinámica de los "cristales de tiempo".[6] Tal dinámica se prefigura como el cono

6 Noción desarrollada en Deleuze, 1985, cap. 3.

bergsoniano de duración y memoria, pero en la analítica de Deleuze ese cono fílmico, situado en un plano, constituye en su movimiento de imagen sobre tiempo una sucesión de instantes de la memoria a través de puntos o instantes con los cuales el presente de cada cuadro fílmico actualiza el pasado por recuerdo o virtualidad. Y allí, en esos puntos de actualización del pasado real o imaginario, aparecen los "cristales del tiempo" como *imagen-recuerdo*, *imagen-mundo*, *imagen-sueño*. La recurrencia de estas cristalizaciones del tiempo hacen de Fellini y los cineastas de la *nouvelle vague*, según Deleuze, cineastas "atrapados de memoria" (Deleuze, 2009, p. 34).

Otto e mezzo: *un cine con montaje de inmanencia (1)*

Superando el esquema sensorio-motor de *imagen-movimiento* y sus variantes (imagen-acción, imagen-afecto, imagen-percepción), la nueva estética cinematográfica trazada por Vittorio De Sica, Roberto Rosellini, Luccino Visconti, François Truffaut, Jean-Luc Godard, se caracteriza por una serie de rasgos comunes. Entre ellos se pueden contar: una nueva estética como potencia de lo falso y como cine-verdad; una nueva experiencia, descrita por Bazin como imagen-hecho y con imágenes ópticas y sonoras; un nuevo pensamiento en tanto inmanencia donde la Diferencia del Ser se expone a través del juego de singularidades infinitas; una filosofía que crea conceptos con imágenes pero que los cristaliza en el tiempo;[7] una estética con ciertos rasgos comunes: situaciones dispersivas, vínculos débiles, vagabundeo permanente, conciencia de tópicos, denuncia de complot.

En *Otto e mezzo* ese pensamiento inmanente emerge en un tejido de *imagen-tiempo* constituido por la teatralidad, el misterio, la fantasía y la ficción, que el cineasta advierte como complot persecutorio de sus entornos de producción del film. Deleuze define allí la obra de Fellini como una imagen de experiencia del mundo como espectáculo, que sobrepasa lo real y permanece en el nomadismo y lo ambulante, de cristales en formación infinita: "es un cristal siempre en formación, en expansión, que hace cristalizar todo lo que toca y al que sus gérmenes dotan de un poder de crecimiento infinito. Él es la vida como espectáculo, y sin embargo espontánea" (Deleuze, 1985, p. 124).

Esta experiencia espectacular con *Otto e mezo* se da en formas específicas. En primer lugar, tenemos en esta obra la *teatralidad* como

7 La imagen "cristal de tiempo" es tomada por Deleuze de Félix Guattari, a la que obviamente Deleuze le da un uso específicamente aplicado a sus hipótesis sobre el tiempo del cine. Sin embargo, también la toma de Jean Epstein, cuya concepción es profundizada en sus tratados para una ontología del cine.

espacio de acción de una vida agotada y contrariada entre sus recuerdos y una película que finalmente no se filma. Esta teatralidad se observa en los recorridos del personaje principal, Guido Anselmo, por jardines, cementerios, playas, recuerdos de niño, harenes, cines, baños saunas, escenarios provisorios (torre o set de rodaje del supuesto film por hacer), hoteles, circos. Se trata de lo que Deleuze define en lo fellinesco como teatralidad puramente cinematográfica.[8] A su vez, *Otto e mezzo* pone en escena un permanente estado de *retorno a una infancia por deja vú y recuerdos*, como memoria vital de Guido a través de la parodia, lo grotesco, el estiramiento visual y sonoro del tiempo, alucinaciones y decaimiento. De hecho nunca distinguimos el despertar de la muerte, sea al comienzo como al final del film. El recorrido a la infancia que realiza Guido también se da por los lugares del recuerdo, que son la familia, la religión, las tradiciones del pueblo, la curiosidad de lo prohibido y el deseo del niño que hacia el final del film queda en soledad con su flauta, fundiendo a negro hasta que sale de cuadro. Finalmente, en *Otto e mezzo* son recurrentes las *imágenes-cristal* de presente y pasado que se dan bajo los recorridos telepáticos del enigma "*asa nisi masa*" a partir del cual Guido retorna a su madre, a *la nonna*, a la iniciación sexual, a los otros niños y compañeros de su infancia, y a los juegos.

Este tejido de tiempo y memoria, oscilante entre el *surmenage* y la lucidez, es una temporalidad ficcionante *que es, que pasa y que retorna al recuerdo*. Ese presente contraído prima en *Otto e mezzo* sobre el vagabundeo y la dispersión, cuya crítica la enuncia en el film el personaje del crítico de Guido Anselmo: "El film adolece de una premisa filosófica, es una serie de episodios absolutamente gratuitos y ambiguos." (enunciado final del parlamento entre Guido y su crítico) Es el mismo crítico quien hacia el final del relato fellinesco le dice al cineasta: "su problema no tiene solución porque tiene que dar un rostro definitivo a multitud de personajes aproximativos, genéricos e inexistentes."

La Nuit américaine: *un cine con montaje de inmanencia (2)*

En *La Nuit américaine*, de François Truffaut, la *imagen-tiempo* no cristaliza en ficciones ni recuerdos de infancia.

> *La Nuit américaine* es una celebración lírica de la creación de una película, titulada «Les presento a Pamela». Truffaut se centra en las diferencias entre el marco dramático exterior de *La Nuit américaine* y el interior de «Pamela», y entre los propios actores y el papel que ellos mismos deben interpretar. (Insdorf, 1996, p. 58 –trad. nuestra)

8 *Cfr*. Deleuze, 1985.

En ese *film dans le film*, Truffaut cristaliza imágenes del tiempo en sueños inmanentes e intermitentes del cineasta en retorno a su infancia, y recuerdos de los personajes que construyen la obra, en tanto intérpretes de una obra ajena pero donde llevan su vida propia. Hay, por ejemplo, un *deja vú* intermitente en los sueños del cineasta, donde un niño (él mismo de niño) camina solitario en una calle. Luego se detiene ante unas rejas y nuevamente repite la acción, llegando a las rejas hasta robar imágenes icónicas del cine de estilo sensorio-motor, en particular de uno de sus mayores exponentes, *Citizen Kane*. Así como *Otto e mezzo* relata la crisis de un cineasta y un film que no se hace, *La Nuit américaine* expone la crisis de un cineasta en pleno rodaje de un film que sí se hace, y con el que llega a término su producción en la trama del relato fílmico. Pero lo común a ambos casos es que no hay montaje, no al menos en el sentido de montaje paralelo u orgánico, sino, en todo caso, un montaje construido sobre el concepto o artificio del tiempo mismo de la ficción. En el primer caso, no hay montaje en tanto no hay película; en el segundo caso, no hay montaje sino todo lo previo a la construcción del mismo, el rodaje propiamente. Pero también es una construcción fisurada, en el caso de la obra de Truffaut.

La *imagen-tiempo* en *La Nuit américaine* cristaliza en estos elementos: primero, tenemos una *situación dispersiva permanente*: ya que el film expone el rodaje de una película, con todos sus inconvenientes en tiempo y espacio, donde el plan de rodaje debe interactuar y replantearse a diario con los seguros, la producción, el divismo, los emergentes y la muerte del actor principal, antes de finalizar el rodaje. La dispersión también se evidencia en la tensión del cineasta con los abandonos del guión, hecho que siempre realizan en este caso actores y técnicos. Segundo, encontramos que los *vínculos débiles* son una constante en esta obra, sean contractuales por trabajo acotado a dos meses, o sean relaciones afectivas, amorosas o de pasiones renovadas de otros tiempos. Estos vínculos y relaciones hacen de los personajes unos perfectos vagabundos cuya errancia es motivo de atención constante del director oprimido de tiempo y creador, a su vez, de un tiempo fílmico. Tercero, los *tópicos* de la analítica *tiempo-movimiento* están actuando permanentemente en el film, puesto que van desde las premuras económicas hasta las exigencias del rodaje y los sueños inquietos del cineasta, como fuga de una cotidianeidad en la que el tiempo se fabrica en un laboratorio de ficción provisional. En efecto, hacia el final de la película Truffaut nos dice que con la muerte de su actor termina también una época del cine donde el tiempo es un artificio.[9]

9 *La Nuit américaine* (1973) es un relato sobre las vicisitudes de un equipo de rodaje entre el divismo y la cotidianeidad, y los conflictos que atraviesa un cineasta para lograr que una película llegue a término de producción, pero también es una metáfora del tiempo en el cine. Esta obra particularmente fue la

Conclusiones

En suma, Fellini y Truffaut exponen el paradigma de una epocalidad del cine como pasaje y acontecimiento de un cine atravesado de singularidades, recuerdos, actualizaciones presentes, reales y virtuales de tiempos pasados, ficcionales o evocados. *Otto e mezzo* y *La Nuit américaine* testimonian una virtualidad del cine como *imagen-tiempo* por cuya experiencia entramos a otro tiempo: el tiempo de cineastas que juegan con el tiempo y la memoria, sin llegar a mostrarnos las obras concluidas por obra del montaje, sino como experiencias ópticas y sonoras de memoria y actualidad pura. Como se ha enunciado previamente, ninguna de estas obras responden al cine como arte representativo, como tampoco se encuadran en ellas un montaje americano u organicista, dialéctico, dualista cartesiano ni expresionista.

Si con el concepto de imagen-tiempo Deleuze identifica la llegada de otro cine, es porque el tiempo en este cine reconstruye la experiencia y la historia, incluso sin abordarla, y porque cristaliza el tiempo en la obra de cineastas que corporizan aquello de "yo es otro", en una actualidad falsificante (y filosofante) que es, ni más ni menos, aquello que Jean-Luc Godard definió como "justo una imagen", y que Deleuze confirma en tanto que "comprender un concepto no es ni más fácil ni más difícil que mirar una fotografía, una imagen." (Deleuze, 2010, p. 14 –trad. nuestra)

En tal sentido, creemos que el aporte deleuziano al pensamiento de la imagen, y a la idea de montaje, es clave para pensar el problema del tiempo en el cine, como irrupción y creación en el espacio del montaje, y también como problema filosófico. En tal contexto, la analítica deleuziana lleva a su máxima tensión la idea del cine como espacio de la imagen, y de la imagen como pensamiento (Deleuze, 1985, cap. 7), y con ella la noción de montaje como transición de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo, pasaje del que no podremos ocuparnos aquí porque excede el marco de lo propuesto y la extensión prevista a tal fin. Pero es a esta mirada del cine como "imagen del pensamiento", y como quiebre del montaje, a lo que quisimos así aproximarnos, en las singularidades de Fellini y Truffaut y de dos obras –clásicas en sus respectivos *corpus* de autor, divergentes de un cine típicamente de industria–, ambas paradigmáticas de un cine contemporáneo cuya condición para el pensar aún mantiene vigencia, inquietud, asombro.

---

exposición de un modo de hacer cine que, a comienzos de los años setenta, iniciaba su ocaso en la industria americana: la práctica de filmar como si fuera en tiempo de noche pero simulando la noche en el tiempo del día, a través de lámparas y equipamientos técnicos para "oscurecer" la temporalidad diurna. En efecto, el film también fue denominado eventualmente "Day for Night", en alusión irónica –de Truffaut– a un modo de producción cinematográfica al que la técnica de la industria americana se encargaría de poner término, especialmente por los elevados costos de producción.

14.

MONTAJE Y MUERTE, MONTAJE Y VIDA

A. Tania Espinoza

AL MORIR, PAOLO L. junta los dedos de cada mano, alternándolas en un movimiento ascendente en el aire. Para su hijo éste es el gesto de recolectar aceitunas. Su padre le ha expresado con su última acción que un campesino no descansa ni en su lecho de muerte. La pregunta por el sentido de esta escena, que tuvo lugar en un pequeño pueblo de Sicilia, y que sin haber sido parte de la obra de Pier Paolo Pasolini, le concierne, guía estas reflexiones sobre el montaje.

"Sólo gracias a la muerte, nuestra vida nos sirve para expresarnos", dice Pasolini en *Observaciones sobre el plano-secuencia* (2005, p. 20). "La muerte efectúa un montaje fulmíneo de nuestra vida" (*Ibíd.*), eligiendo sus momentos significativos para dotarla de sentido. Lo hace como una "mente analizadora genial" que intuye el verdadero orden de los acontecimientos, pero también como la memoria, que en el momento de la muerte de un ser querido, edita los recuerdos para representarse a esa persona ya ausente. A través de este montaje, el plano secuencia: la "subjetiva infinita" pero a la vez, confusa, indeterminada y misteriosa que es la vida de alguien, se hace objetiva, como pasado. El montaje como muerte convierte el presente continuo en un presente histórico, gracias a la función de un narrador (Pasolini, 2005).

La operación que realiza el montaje/muerte con el tiempo tiene tanto un carácter eminentemente ético como uno terapéutico. Si pudieran distinguirse, el primero tendría que ver con la relación a un 'fin', en el sentido moral y temporal de la palabra; y el segundo con el trabajo de duelo[1]. Como lo expresa Pasolini en otro ensayo recopilado en *Empirismo Herético* (1991 [1972]), "Los signos vivientes y los poetas muertos" [1967]: "si fuéramos inmortales seríamos inmorales porque nuestro ejemplo no tendría fin, entonces sería indescifrable,

1 Para una discusión del duelo en la obra de Pasolini, sobre todo en relación a la obra de Jacques Derrida, ver Ricciardi, A. (2003) "Heretical Specters" en A. Ricciardi, *The Ends of Mourning; Psychoanalysis, Literature, Film* (pp. 123-166). Stanford, California: Stanford University Press.

eternamente *suspendido y ambiguo"* (Pasolini, 1991, p. 251).[2] El carácter ético del montaje lo acerca a la ética psicoanalítica que Jacques Lacan esboza en su seminario de 1969-1960. Si la pregunta de una tal ética, como dice Lacan, sería: *¿has actuado en conformidad con tu deseo?* (Lacan, 1986, p. 359), la pregunta de una ética del montaje, según Pasolini, sería *¿qué has expresado con tu vida?* Ambas presuponen, necesariamente, un fin. La perspectiva del narrador/muerte de la que habla Pasolini es equivalente al punto de vista del Juicio Final, invocado por Lacan como correlato del deseo:

> Traten de preguntarse lo que puede querer decir *haber realizado su deseo* –si no es haberlo realizado, si podemos decir, al final. Es esta imposición de la muerte sobre la vida la que le da su dinamismo a toda pregunta cuando ésta trata de formularse sobre el tema de la realización del deseo. (Lacan, 1986, p. 341)

Entonces, a los términos de Pasolini, podemos agregar que lo que está en juego en todo montaje, es el deseo del narrador. En este caso, se trata de la ética del héroe trágico, cuyo deseo reside, en las palabras de Arthur Miller, en "su reticencia inherente a permanecer pasivo frente a lo que concibe como un desafío a su dignidad", es decir, en "su compulsión a ser evaluado justamente" (1949, *s/p*).[3] Como el Edipo de Lacan, Accattone, (Franco Citti) el protagonista del primer filme de Pasolini (*Accattone,* 1961), exige "los honores debidos a su rango" (Lacan, 1986, p. 352) ya no de Rey sino de personaje singular aún cuando no posee ningún bien. Esta ética del héroe trágico, o del 'hombre excepcional' está ligada estilísticamente, según el mismo Pasolini, a su rechazo del plano secuencia a favor del montaje a partir del primer plano. "Soy como un escultor", le dice Pasolini a Jean-André Fieschi, "que al hacer un retrato de un hombre de la periferia de Roma… no hace un pequeño retrato familiar, elegante, sino que hace una estatua enorme."[4] (Fieschi, 1966)

Deseo, montaje y muerte se conjugan también, en psicoanálisis, en el "final de un análisis", en el que el sujeto debe confrontarse a la "realidad de la condición humana" (Lacan, 1986, p. 351), es decir, a su mortalidad. ¿Cómo puede, un ser viviente entablar una relación con su propia muerte? Esta es la pregunta, nos dice Lacan, que Freud se plantea

---

2 Todas las traducciones de los textos citados en idioma original son propias. (*N. del A.*)

3 Agradezco a Juan Pablo Duarte por recordarme la distinción que hace Lacan entre el héroe trágico y el héroe cómico en *La ética del psicoanálisis*.

4 Agradezco a Román Ramírez Jiménez por referirme a este momento en el documental de Fieschi en que Pasolini explica la relación entre su uso del primer plano y su amor por el 'hombre excepcional'.

incesantemente y a la que Lacan (1986) responde, "a través del significante": "Es en el significante, en cuanto el sujeto articula una cadena significante, que él toca con el dedo la idea de que puede faltar a la cadena de aquello que él es." (p. 341). Dicha cadena significante es lo que para Pasolini es el montaje. Es decir, una coordinación de signos en el tiempo que hace del cine, como Pasolini no cesa de repetir, "la lengua escrita de la realidad" (1991, p. 198). Cada uno de sus films pone en escena su propia muerte en el mismo gesto de dar sentido a las vidas de quienes, ante sus ojos, están excluidos de la cadena significante por ser nativos de una lengua oral y dialectal a punto de desaparecer en el proceso de unificación lingüística puesto en marcha en la Italia del 'milagro económico', por la industrialización (*Ibíd.*, p. 18).[5]

Y, si para Arthur Miller (1949) la tragedia, a diferencia del *pathos*, es la posición optimista frente a la vida, ya que afirma la perfectibilidad del ser humano, la analogía que hace Pasolini entre el montaje y la muerte es inseparable de su "amor por la realidad" y de su fé en la significancia irreductible de la misma. La tragedia en Pasolini está ligada a una reflexión sobre la anti-naturalidad del ser y del tiempo, desarrollada, por ejemplo, en *¿Es natural el ser?* [1967] (en Pasolini, 1991) que los convierte, casi, en una función de la escritura. De hecho, la proposición metafísica de Pasolini, que sostiene esta ética, es que toda la realidad se escribe en alguna parte. No en un "alma inmortal" como "lugar de contabilización" (1986, p. 366), como dice Lacan es el caso de Kant, sino en una especie de cine primordial. Una "cámara invisible" sigue a cada uno de nosotros durante toda nuestra vida haciendo de ella un infinito plano secuencia (Pasolini, 1991, p. 229). La vida humana entonces, al ser doblada en cine, está siempre en relación con una mirada. Lo que equivale a decir que todo ser humano es un autor o un personaje en potencia.

En este plano secuencia infinito que Pasolini llama 'cine' y que no obstante, termina con la muerte, el paso del tiempo coincide con el consumirse continuo de la vida, lleno de momentos vacíos e insignificantes y es por lo tanto, una ilusión. Éste es el vector de la entropía. El tiempo real, en cambio, es el del montaje, que es también el de la memoria, la ficción y los filmes. Éste es el tiempo de la escritura ya no cómo reproducción sino como síntesis; el vector de la neguentropía. Dicho tiempo rescata lo 'significante' del continuo infinito y de esta manera le da sentido. El ritmo temporal cinematográfico, al sintetizar el continuo de la realidad a través del montaje, tiene la posibilidad de elegir

5 Para una excelente discusión de la importancia de la pérdida del lenguaje en relación a la obra de Pasolini, ver Mamula, T. (2013) "The 'Question of Language' in Postwar Italian Cinema" in T. Mamula. *Cinema and Language Loss; Displacement, Visuality and the Filmic Image* (pp. 85-133). New York and London: Routledge.

sus momentos significantes y es en este sentido, también, que es ético. El montaje 'salva' la realidad de su potencial insignificancia e inevitable desintegración.

Sin embargo, en la medida en que la representación cinematográfica transporta de una temporalidad –el continuo infinito de la vida real–, a otra –el ritmo temporal del montaje, ésta establece una relación entre ambas. El ritmo cinematográfico nos remite siempre al tiempo entrópico de la vida real en la que nos consumimos y quizás de esta oposición nace lo bello, como, en palabras de Lacan, "función de una relación temporal" (1986, p. 44). Tal como "la naturaleza muerta nos muestra a la vez y nos esconde aquello que en ella hay de amenaza, devenir, proceso, descomposición" (*Ibíd*.), un filme revela la realidad en su dimensión más frágil y mortal. Por ello Pasolini nos dice que la diferencia entre un botones en la vida real y un botones en el cine es que el botones del cine está muerto (Pasolini, 1991, p. 249). La inscripción cinematográfica remite siempre a la posibilidad de que la representación sobreviva lo representado. Y sin embargo, lo bello emerge del juego entre ambos tiempos: de la manera en la que algunas de las frases del botones "se preservan de algún modo del desastre… resisten como por un milagro, se inscriben en la memoria como epígrafes, quedan suspendidas en la luz de una mañana, en la tiniebla dulce de una tarde: la mujer o los amigos, al recordarlas, lloran." (*Ibíd*.)

Cierto cine vanguardista, en cambio, al reproducir las acciones de la vida en 'tiempo real' (que sólo es real supuestamente), realiza la operación opuesta. Es decir, no rescata de la realidad sus momentos significantes, sino que hace que la realidad (la de la pantalla y por lo tanto también la del espectador) aparezca como insignificante. En esta operación expone *"la miseria psicológica"* de sus directores burgueses que se contentan con torturar al espectador produciendo en él el mismo horror por la realidad que ellos sienten (*Ibíd*). Es decir que la defensa que Pasolini hace del montaje debe entenderse en el contexto de una crítica a la canonización de una forma lírica del cine, por ejemplo en el "nuevo cine americano" de los años sesenta que tendría una actitud contraria frente a la vida a la del neorealismo del que proviene. Es decir, "en vez de tener como proposición fundamental, *'aquello que es insignificante, es'*, tiene como proposición fundamental *'aquello que es, es insignificante'*." (*Ibíd*., p. 245) Y más generalmente, en el contexto de una batalla entre quienes aman la realidad y quienes sienten temor de ella, es decir, los intelectuales burgueses (*Ibíd*.).

El montaje como muerte es, entonces, una apuesta por el sentido. Como tal, involucra una pérdida, un sacrificio de ambigüedad y de caminos posibles pero no tomados, de lo inédito y lo misterioso, que es la pérdida

que asume todo trabajo terminado. El sentido demanda un riesgo, y el sacrificio de la inmortalidad otorgada a lo que aun puede reconstruirse de otra manera. "O expresarse y morir, o callar y ser inmortales" (*Ibíd*., p. 247), además de inmorales, es el lema de esta ética. El final da a una obra o vida un carácter moral. Una vida inconclusa no puede ser moral porque cada acto modifica los anteriores retroactivamente. El arrepentimiento de Manfredi en el puente de Benevento, resignifica sus maldades en bondades. La muerte de Stalin sella sus crímenes. Como dijimos antes, para Pasolini, es la conclusión de la vida, su límite, lo que la torna un ejemplo, ya que a ella no pueden añadírsele nuevos actos que cambien el sentido de los antiguos. (Pasolini, 1991, p. 251). La muerte sería, entonces, el ingrediente indispensable de toda crítica.

Trasladada de nuevo al cine, o a la producción creativa en general, la conjetura antedicha adopta un significado muy concreto. Morimos para que nuestra acción, es decir nuestra obra, pueda ser juzgada. Más aún, Pasolini parece decir, una obra sólo puede ser juzgada en su totalidad, lo que sin embargo, y particularmente en su caso, presenta problemas insolubles. No sólo es la obra de Pasolini inmensamente prolífica y diversa, sino que es también trágicamente incompleta y estructuralmente fragmentaria. Su asesinato en 1975, interrumpe la escritura de *Petróleo*, novela publicada póstumamente en 1992 pero que pretende, desde un principio, ser leída como una "edición crítica de un texto inédito" (Pasolini, 1992, p. 3), así como el proyecto de un filme sobre San Pablo. La muerte misteriosa de Pasolini no parece sellar la totalidad de su obra sino, al contrario, abrirla en una puesta en abismo, hacia el infinito.

Observaciones sobre el plano-secuencia (2005) comienza con una discusión de la toma casera del asesinato de Kennedy, capturada por la cámara de Abraham Zapruder, un espectador que asistía al desfile. Este ejemplo añade un matiz a nuestra discusión sobre la ética del montaje. A la moralidad de lo concluido, que es también la moralidad de la decisión, Pasolini opone la inmoralidad del relativismo y la indiferenciación, explicándola también en términos de montaje. Si la realidad está compuesta por el conjunto total de los puntos de vista posibles de una acción, por ejemplo el asesinato de Kennedy, la verdad de la misma no reside en esta totalidad, de toda manera inaccesible, sino en la selección, orden y jerarquización de planos subjetivos. Es decir, de un montaje que establezca relaciones, coordinándolas en una línea de tiempo en vez de yuxtaponer una versión a la otra del mismo hecho, en una especie de falsa sincronía que terminaría por anular el presente. En la gramática del cine que Pasolini intenta describir en ensayos como *La lengua escrita de la realidad* [1966] (en Pasolini, 1991), este tipo de montaje es análogo a la forma primitiva de montaje que se produce dentro de un mismo plano

secuencia, por la simple sucesión de cuadros.[6] Ya sea con el presente continuo del plano secuencia, o con la 'multiplicación de presentes' de la yuxtaposición de subjetivas, el efecto de este tipo de montaje, es el empobrecimiento del presente y por lo tanto de la realidad: "esta multiplicación de 'presentes' […] comporta la abolición del presente, su anulación, al postular cada uno de esos presentes la relatividad del otro, su falta de credibilidad, su ambigüedad." (Pasolini, 2005, p. 16)

La patología que le corresponde podría ser la de la indecisión. La indecisión considera todas las opciones como posibles. Es decir, aún después de haberse tomado un camino, todos los demás perduran, como una posibilidad negada pero sólo débilmente, saturando lo actual de lo virtual. Los caminos no tomados siguen su rumbo acechando el presente. Como el 'fantasear' de Donald Winnicott, lo reemplazan y le sustraen realidad (Winnicott, 1972, p. 34). Filmes realizados de acuerdo a esta modalidad de montaje, dejan entrever el film que el director hubiera querido hacer pero no hizo y que en general sería una exposición directa de su psicología (Pasolini, 1991).[7]

En el ejemplo de la muerte de Kennedy, la inmoralidad de la toma resuena con la impunidad del crimen, con su carácter irresuelto, fatalmente innecesario y sin-sentido. Si el héroe trágico, para Lacan, es aquél que puede ser traicionado impunemente, el plano secuencia de la muerte de Kennedy lo muestra en cambio como el hombre común que muere una muerte accidental: La acción extrema de Kennedy: "la de derrumbarse y morir, sobre el asiento de un negro coche presidencial, entre los débiles brazos de una pequeño-burguesa americana" (Pasolini, 2005, p. 17), sigue en el presente y por lo tanto, no es su verdadera acción extrema. La ausencia de montaje priva a Kennedy de su segunda muerte, suspendiéndolo en una expresión mutilada, en una búsqueda:

> Los últimos *sintagmas vivientes* de Kennedy buscaban una relación con los sintagmas vivientes de quienes se expresaban en ese momento, viviendo, a su alrededor. Por ejemplo, los de su asesino, o de sus asesinos, que disparaba o disparaban. Hasta que dichos sintagmas vivientes no hayan sido puestos en relación entre sí, tanto el lenguaje de la última

6 La distinción entre montaje por yuxtaposición o de plano secuencia –sintaxis acumulativa– y por coordinación –sintaxis adjuntiva– se asemeja a la distinción que hace Kant entre la síntesis matemática (adición en magnitud) y síntesis dinámica que implica una relación de causalidad, y que dará lugar a sus respectivas formas de lo sublime (Pasolini, 1991, p. 213).

7 En estos casos, que pertenecen a lo que Pasolini llama "cine de poesía", como *Il Deserto Rosso* de Antonioni, o los filmes de Godard, el filme que sí se hizo, utiliza a un personaje enfermo como pretexto para mostrar la relación neurótica del director con la realidad, a través del "discurso libre indirecto".

> acción de Kennedy como el lenguaje de la acción de los asesinos serán lenguajes truncos e incompletos, de hecho incomprensibles. (Pasolini, 2005, p. 18)

A partir de lo dicho anteriormente, podríamos pensar que el deseo de Pasolini, al narrar esta muerte, es el de hacer con ella, finalmente, un montaje o un duelo. Es decir, el poner en relación sus elementos, completar y hacer comprensible. Sin embargo, lo que hace en este ensayo es exactamente lo opuesto. Más allá de que su versión de la escena se convierta inevitablemente –por su uso de la sintaxis– en un precario montaje: la muerte de Kennedy como "hombre común", que por otra parte coincide con la ficción de la nación americana, el gesto teórico de Pasolini consiste precisamente en renunciar al montaje, en señalar lo "indescifrable" de tal acción y dejarla en suspenso. Es decir, en convertirla en el ejemplo mismo de lo incompleto e infinito, en "el más típico plano-secuencia posible" (Pasolini, 2005, p. 15). Dicho gesto teórico se traduce entonces en el gesto ético de la denuncia de impunidad.[8]

Entonces escribir, con el arte o con la memoria, no es sólo la sublimación de la pulsión de muerte sino también el deseo de resucitar a los muertos. Pues, ¿no es acaso la escritura una reconfiguración retrospectiva del sentido, justamente a partir de esa inmortalidad/ambigüedad subyacente a toda escritura terminada? Es decir, ¿no es acaso posible un diálogo póstumo que tenga lugar en el terreno de la objetividad compartida a la que da paso el montaje, como algo capaz de "revivificar" lo inédito, lo inacabado de quienes no terminaron nunca de expresarse? El empirismo herético de Pasolini nos recuerda que el lenguaje de la realidad es el de la acción, y el momento de la búsqueda de relación, el de la vida. La pregunta es si luego de la muerte, el trabajo que resta para los demás, es el del análisis o el de la arqueología.

Construcciones en análisis, construcciones en montaje

Uno de los últimos escritos de Freud, *Construcciones en el Análisis* (1999 [1937]), plantea una especie de ética psicoanalítica basada en la reconstrucción de la verdad olvidada del paciente, es decir su montaje, a través de la relación transferencial. El texto comienza con la frecuente acusación de que en el análisis, la posición del analista frente al paciente equivaldría al "*heads I win, tails you lose*",[9] en que la interpretación del primero, por arbitraria que fuese, siempre termina por ganarle a

8 Por la misma razón, ceder ante la tentación de narrar el asesinato de Pasolini como "acción extrema" de su teoría, me parece una forma de traicionar el sentido de su obra.

9 "Cara yo gano, seca tu pierdes".

cualquier intento del último por refutar su validez. Esto se debe a que tal intento sería a su vez interpretado como un rechazo sintomático y entonces leído como la confirmación de un acierto. A esto, Freud responde que no es el caso, ya que sólo las construcciones (prefiere esta palabra a "interpretación") que tienen alguna relación, al parecer metonímica, con la verdad del paciente (con una verdad histórica olvidada), provocarán en éste alguna reacción, ya sea de aceptación o de rechazo mientras que otras lo dejarán indiferente. En el vocabulario de Pasolini, diríamos que la construcción analítica "pesca" verticalmente en la historia del paciente, como el material cinematográfico, en su modalidad de reproducción "pesca" en la realidad (Pasolini, 1991).

Para ilustrar su argumento, Freud recurre como en otras ocasiones a la metáfora arqueológica de la excavación, distinguiendo la labor del arqueólogo de la del analista en cuanto "el analista trabaja en mejores condiciones, dispone de más material auxiliar, porque su empeño se dirige a algo todavía vivo, no a un objeto destruido" (Freud, 1999, p. 261). La segunda distinción se debe a que en el caso de la arqueología, la construcción es el fin en sí mismo del trabajo, mientras que en psicoanálisis, es tan solo un medio en la transferencia, una "labor preliminar" (*Ibíd.*, p. 262). En base a esto, podríamos preguntarnos si el montaje como muerte en Pasolini, se acerca más a la operación arqueológica que a la analítica; y, si éste fuera el caso ¿cuál sería una idea del montaje que pudiera asemejarse a esta última?

La conclusión sorprendente de Freud en este texto es que, una construcción incompleta y parcial, pero de cuya verdad el paciente esté convencido, puede tener el mismo efecto en el trabajo terapéutico que el descubrimiento de un recuerdo reprimido, al que, por otra parte, rara vez se llega. En otras palabras, sólo a través del montaje tenemos acceso a la verdad sobre el pasado. Lo que es más, el delirio también es una forma de montaje precario producido por un paciente desesperado. Comparte por lo tanto, la humilde dignidad del montaje del analista en cuanto ambos contienen un fragmento de verdad histórica. La diferencia entre un montaje delirante (construcción de la locura) y uno terapéutico (construcción del análisis) es su manejo del tiempo. Mientras que la locura suspende "el fragmento de verdad histórico-vivencial" en un presente continuo, el trabajo terapéutico "consistiría en librar[lo] de sus desfiguraciones y apuntalamientos en el presente real-objetivo, y resituarlo en los lugares del pasado a los que pertenece" (Freud, 1999, p. 269). Se trata entonces, como en Pasolini, de una operación que lleva algo del presente al pasado a través de la escritura de un sentido. Freud habla de "librar el fragmento de verdad histórico-vivencial" de la distorsión a la que el presente lo somete, para devolverlo a su verdadero lugar en la diacronía de la historia, de la misma manera que el montaje

para Pasolini libra lo verdaderamente significativo de la ilusión del paso del tiempo -su indiferenciación- en el plano secuencia infinito de la vida.

El "trabajo terapéutico" se asocia entonces al hecho artístico de hacer de una vida una historia, mediante la evocación de la verdad histórico-vivencial olvidada, que retorna, siempre incompleta, a través de la construcción analítica. Sin embargo, y ésta es la dimensión que parece faltar en Pasolini, esta construcción es efectiva sólo en tanto existe en un ir y venir entre analista y paciente, donde ambos son intérpretes. Es decir, una relación transferencial o un diálogo en el que "el analista da cima a una pieza de construcción y la comunica al analizado para que ejerza efecto sobre él; luego construye otra pieza a partir del nuevo material que afluye, procede con ella de la misma manera, y en esta alternancia sigue hasta el final" (Freud, 1999, p. 262).

Jean-Luis Comolli teoriza el montaje precisamente en estos términos en su ensayo *Montaje como metamorfosis* (2007). Este trabajo, publicado originalmente como parte de un diálogo entre Comolli y su montajista Anne Baudry[10], relata la conversión de Comolli de una visión quirúrgica del montaje experimentado como castración, a una visión transferencial del montaje como "reconstrucción y metamorfosis" (Comolli, 2007, p. 162). Esta conversión proviene de un cambio de discurso, en el que Comolli, director, se ve obligado a ceder su lugar de amo respecto a su montajista (del otro sexo) debido a contingencias en el proceso de producción: distancias a recorrer, cronograma de entrega, etc. Esta situación lo obliga a confiar en su mirada, a "aceptar (y aprender a) ver y escuchar a través del otro" (*Ibíd*., p. 163). Es decir, a construir a partir de una relación de transferencia.

En esta relación, y respecto al trabajo con documentales "sin principios de organización planeados a priori", Comolli comenta:

> Se trata aquí, a partir solamente de las elecciones estilísticas puestas en obra en la filmación (principios de puesta en escena, de movimientos, de luces, del tratamiento de personajes…), de construir en el montaje, el sistema del filme; es decir, de descubrir el secreto (el sentido) que lleva consigo, de desplegar y hacer jugar tal(es) sentido(s) en la invención de un relato que será precisamente lo *inédito* que se produce en el filme. El montaje, en ese caso, elabora hipótesis, las lanza, verifica su pertinencia y sobre todo la carga vital –lo que pueden vivificar del filme en gestación. (2007, p. 164)

10 El texto de Anne Baudry, 'Montage comme interprétation' aparece a continuación del de Comolli, en la revista *Images documentaires,* N° 17, 2° trimestre, 1994.

La metáfora de la muerte, entonces, aún cuando el fin es el sentido, se remplaza aquí con la metáfora de la vida. El montaje 'vivifica', da a la luz, un filme en gestación (gestación que, sin embargo, en el ejemplo de Comolli sigue siendo partenogenética).

La figura dominante del texto de Baudry es la de montajista partera. Baudry narra de principio a fin la alegría de descubrir los indicios de que un filme demanda nacer, el "placer de asistir en primera fila al nacimiento de una obra" (Baudry, 1994, p. 27). Al ser dejada sola, o más sola que de costumbre, en la sala de montaje (debido a la casualidad que libera al director –desde su punto de vista, no sin violencia– de su posición de amo), Baudry siente "por primera vez" en su carrera de montajista, "la posibilidad y la autorización de interpretar lo que veía y sentía para restituírselo, por medio del filme, al director" (*Ibíd*.). Descubre entonces un "lugar" para la montajista "entre el traductor, el actor y el analista, antes que nada al servicio del filme" (*Ibíd*., p. 28). Este montaje como mayéutica trabaja también en función de que una construcción se imponga a todas las posibles, haciéndose, la montajista, "permeable a los efectos de sentido", "acogiéndolos", para que dicha construcción "nazca lo más cerca posible de la riqueza suscitada en él [*sic*.] por la visión de las tomas" (*Ibíd*., p. 27).

En vez de hacer de la muerte, y por ende del montaje, el amo absoluto de la vida, como dice Joan Copjec de la operación teórica de Pasolini (Copjec, 2002, p. 220), esta otra visión del montaje lo hace "mucamo"[11] de un sentido ya inscripto en "las elecciones estilísticas" del director, pero olvidado.

> El montaje es esta postulación del filme como otro, como lo que debe llegar. Diferente de lo que imaginábamos, de lo que creíamos, de lo que habíamos filmado, que habíamos visto. Perder para reencontrar. Perder el sentido que habría sido ya inscripto de una vez por todas (sentido muerto) para recuperar sentido como lo que regresa allí donde no se lo esperaba. (Comolli, 2007, p. 165)

A la oposición entre arqueólogo que trabaja a partir de fragmentos ya destruidos, y el analista que trabaja a partir de algo que sigue vivo, podríamos añadirle ahora, un término intermedio. El montajista trabaja a partir de un "sentido muerto" (Comolli) o "por nacer" (Baudry) y lo devuelve/lleva a la luz de la vida.

---

11 Freud dice del analista "nos comportamos siguiendo el arquetipo de un consabido personaje de Nestroy, aquel mucamo que, para cualquier pregunta u objeción, tiene pronta esta única respuesta: 'En el curso de los acontecimientos todo habrá de aclararse'" (Freud, 1999, p. 266-267).

Como en un meridiano, llegamos entonces a un punto que coincide con el punto de vista del Juicio Final pero que podría describirse en términos opuestos. Marta Andreu Muñoz, en una reseña del documental *Puna* (2006) de Hernán Khourian, lo llama "el lugar del origen de la mirada" y añade: "la búsqueda de este lugar, que de forma general es emprendida con anterioridad a la creación, es... el elemento estructural que permite hilvanar toda la narración" (Andreu Muñoz, 2006, *s/p.*). La perspectiva del origen es un elemento igualmente válido para editar la narración, ya no retrospectivamente sino prospectivamente, en una apuesta al futuro; un futuro que tendrá, inevitablemente, que lidiar con la incompletitud de toda obra.

Cuando en 1966, Jean-André Fieschi le plantea la pregunta hipotética de una definición de sí mismo, Pier Paolo Pasolini responde que sería "como pedir la definición del infinito", lo cual es imposible. "Para usted", continúa Pasolini, "yo soy algo finito, pero para mí mismo soy infinito" (Fieschi, 1966). Mi pregunta inicial, acerca del montaje, era si la muerte es realmente capaz de transformar ese infinito en algo finito. Es decir, si Paolo L. verdaderamente expresó con su gesto de recolectar aceitunas, su exclusión de la cadena significante, o si a lo mejor quiso decir otra cosa. Por ejemplo que pasó toda la vida intentando atrapar algo que se le escurría de los dedos, y que por lo tanto su gesto es también el testimonio de un "alucinado, infantil y pragmático amor por la realidad" (Pasolini, 1991, p. 229), tal como la obra de Pasolini, es testimonio de una búsqueda continua y truncada de relación, de una tendencia al infinito que ninguna terapéutica del montaje hará finalmente comprensible.

15.

ENTRE EL "ACIERTO" SIMBÓLICO Y EL "ERROR" ALEGÓRICO. UNA OBRA DE JUAN HAIRABEDIAN

Carina Cagnolo

> "*Un viaje que por error sea un acierto*."
>
> JDH

LA OBRA *Viaje a Armenia,* el último trabajo de Juan Der Hairabedian, está construida mediante la apropiación de un "error / acierto" de carácter biográfico: Un viaje a Armenia, Colombia, realizado por el artista en el marco de un programa de residencias se entrelaza con un imaginario viaje a la Armenia caucásica, país de origen de su familia. Revisaremos en este trabajo dos elementos en tensión: 1) la representación simbólica, los conflictos político-sociales del Cáucaso y de la Colombia actual (sus relaciones, similitudes, particularidades), el problema de la *identidad* de las culturas pero también la universalidad de los conflictos humanos; 2) los procedimientos –que proponemos como– alegóricos utilizados por Der Hairabedian, como la apropiación, la cita y genéricamente, las estrategias de *montaje*.[1] La operación de montaje cinematográfico que el artista realiza sobre el film *Nosotros* (1969), del realizador armenio Artavazd Peleshián, es un primer estadio en la construcción de la naturaleza alegórica de todo el trabajo.

La instalación abarca tres espacios dispuestos de forma contigua. En primer lugar, encontramos un atril que presenta un texto escrito por Der Hairabedian en el que describe la relación con sus orígenes armenios; las condiciones de su viaje a Armenia, capital del Quindío, Colombia y cómo comienza la producción de *Viaje a Armenia*, como instalación. En el

1 Nos remitimos a la interpretación que Peter Bürger hace de los conceptos de alegoría, según Walter Benjamin, y montaje: "La confrontación entre la obra de arte orgánica y la no orgánica (vanguardista), desde la perspectiva de la producción estética, encuentra el punto de referencia en que (…) [el] concepto de alegoría coincide con el de montaje." (Bürger, 2010, p. 100) También Benjamin Buchloh: "Parece como si, desde el momento mismo de su concepción, los inventores de la estrategia del montaje hubieran sido conscientes de su naturaleza intrínsecamente alegórica." (Buchloh, 2004, p. 92)

mismo espacio, se proyecta el film de Peleshián, de 21′ de duración. En el arranque del mismo, leemos una explicación paratextual de Der Hairabedian sobre la operación de *interrupción* que realizó, sobre la copia de la película extraída de internet. En ese paratexto, explica el intercalado de fragmentos de tomas hechas por él mismo en su viaje a la localidad colombiana y otras que consiguió de archivos fílmicos. La producción de Peleshián, por su parte, ya conlleva una noción de montaje particular (dentro del montaje cinematográfico) que el realizador denomina "montaje a distancia" (volveremos adelante sobre este punto).

El segundo espacio es un lugar de tránsito: una cinta de seguridad, que identificamos con las que se utilizan en los aeropuertos para ordenar la fila de pasajeros, nos conduce hacia el tercer espacio de la instalación, dónde vemos varios elementos. Hay un escritorio con dos libros y sillas. Encontramos allí un atril de exhibición completo con la misma postal turística; además, un cartel *backlight* nos muestra, nuevamente, la imagen de la postal; se trata de una fotografía de la ciudad de Armenia, Colombia, de noche, vista desde Pueblo Tapao. En esta imagen, vemos en el horizonte la iluminación nocturna de una ciudad rodeada de montañas. ¿De qué ciudad se trata? ¿Podría ser una ciudad caucásica?¿O podría ser cualquier otra ciudad?

Interrupción y "error": operaciones de montaje

Los procedimientos alegóricos se evidencian, en primer lugar, en la "interrupción" del propio montaje cinematográfico de la película. Para analizarlos, es necesario volver sobre el film "original". Artavazd Peleshián es un realizador cinematográfico armenio nacido en 1938. Sus trabajos abordan un registro documental y ensayísticos sobre la sociedad y cultura armenias y soviéticas. Si bien fue discípulo de Sergei Eisenstein, junto con otros realizadores, su teoría sobre la cinematografía "…ofreció alternativas críticas a la escuela soviética de montaje, que sigue dominando el pensamiento occidental en materia de cine ruso y soviético." (MacDonald, 2011) Y el mismo Peleshián explica: "El montaje de Eisenstein era lineal, como una cadena. El montaje a distancia crea un campo magnético alrededor de la película." (2011)

En su teoría del "montaje a distancia", con la que se contrapone al montaje propuesto por Eisenstein, Peleshián describe su método de trabajo como la búsqueda de un "tiempo absoluto", de una circularidad que redunda en "unidad" (2011) Su método de montaje, en apariencia fragmentario, tiene como finalidad la organicidad textual. Si bien se trata de un montaje que podría apelar a una dimensión alegórica por su fuerte trabajo con el fragmento y la pérdida de contexto del mismo, la "descontextualización" de cada parte en el film es "momentánea". Aun sin narración desde el punto de vista ortodoxo, existe una construcción con *principio y fin* que se manifiesta de manera orgánica: su organización total es deudora de la imbricación de las partes:

> […] A veces no llamo a mi método "montaje." Estoy en un proceso que consiste en crear unidad. En algún sentido he eliminado el montaje: al crear una película a través del montaje, he destruido al montaje mismo. En la totalidad, en la integridad de mis películas, no hay montaje, no hay choque, entonces como resultado se destruye el montaje. En Eisenstein cada elemento significa algo. Para mí los fragmentos individuales no significan nada. Sólo la totalidad de la película tiene significado. (Peleshián, *op.cit*.)

Lo que importa para el realizador armenio es el encuentro con la "unidad" de sentido a través de un montaje circular, y no ya en sentido lineal. El "nexo estructural" (Jünker, 1971) se sostiene en una imbricación "distanciada" entre las partes. Esta intención de sostenimiento del nexo mantiene la finalidad de organicidad, de percepción de un sentido unitario que se completa con la visualización de la totalidad de la película y termina en la interpretación simbólica.

Los fragmentos del film, que son partes tomadas de archivos fílmicos

preexistentes y tomas realizadas por el propio Peleshián, propician una percepción de inorganicidad *alegorizante,* en primera instancia; pero hacia el final del corto comenzamos a comprender el sentido unitario y orgánico que estos fragmentos componen. La "circularidad" del montaje de contextos concluye en una unidad simbólica: "El montaje a distancia y los efectos que crea evolucionan como una esfera. No es algo lineal, sino esférico. Está en continuo movimiento." (MacDonald, 2011)

En este particular trabajo de montaje sobre *Nosotros*, Juan Der Hairabedian *interrumpe* el montaje fílmico superponiendo fragmentos de tomas realizadas en la actualidad, por él mismo -además de utilizar tomas de archivos fílmicos- en Armenia, Colombia. El agregado de fragmentos, aunque imperceptibles en principio, destruyen la percepción unitaria del film. Esta estrategia de montaje consiste en emular un cierto tipo de situaciones que se "costuran" al film original, sin aparentes saltos. Der Hairabedian se concentra en que estas costuras sean poco visibles. El video registrado por él interrumpe el texto fílmico *como si se citara* la propia película, en sí misma, ajustando el fragmento de la interrupción al mismo procedimiento cinematográfico del original. Hace un esfuerzo técnico por llevar su registro fílmico al registro de Peleshián. Sin embargo, aun en esta invisibilidad de las costuras, se trata de una estrategia que alegoriza el film, ya que genera *extrañamiento,* sin recurrir a un montaje de choque. Esta condición de invisibilidad de las partes parásitas en el film de 1969 potencian el carácter alegórico-crítico de la fragmentación.

Tanto desde su dimensión semántica, como material y técnica, se hacen evidentes los procedimientos de montaje: estos hiatos en el film introducen la percepción del "error" de unión entre las partes, rompiendo con la circularidad del montaje original; introduce una *distancia* en las coordenadas espacio-temporales (la distancia entre ambas armenias es el "error" de *paralaje* de la totalidad del film intervenido). La distancia se hace evidente también a nivel cultural, social y paisajísticamente: La árida Armenia soviética y la tropical Armenia colombiana; la evidencia sofocante de un carro con ilustraciones de Disney en el contexto cultural de una Armenia perteneciente a la URSS; los objetos que nos invitan a pensar en un viaje en el tiempo; etc.

El hiato que se produce con la intervención sobre la película puede leerse como una "distancia crítica" con respecto a la idea simbólica de *universalidad* o *tiempo absoluto*[2] de Peleshián; pero también con respecto a la idea metafórica del "viaje en busca de sus raíces ancestrales", autobiográfica e individual, de un artista contemporáneo,

2 Expresa Peleshián: "Los armenios son simplemente una oportunidad que me permite hablar de todo el mundo, de las características humanas, de la naturaleza humana. Uno podría querer también ver a Armenia y a los armenios en esa película. Pero nunca me he referido a una nacionalidad específica. Nunca me lo habría permitido en aquel entonces, y no lo permitiría ahora. Si hubiese querido hablar solamente de los armenios, no habría tenido el coraje de llamarla Nosotros. Los armenios son un *"nosotros"*, que representa sólo una parte del *"Nosotros"* más grande." (MacDonald, 2011)

en este caso, el propio Der Hairabedian. El montaje de ambas partes, a la vez que pone en peligro la propia narración simbólica, vuelve el trabajo a una evidencia de sí, a una auto-reflexividad sobre su deriva técnica, sobre la propia condición material del film:

> Cuando el equilibrio entre significante y significado, núcleo del símbolo, es roto por una violencia que desaloja el sentido del mundo, los significantes cobran una materialidad en bruto que los reconduce a la ostensión de lo elemental de su materia sensible. (García, 2011, p.129)

En la tarea de describir un ejemplo concreto de *apropiación*[3] como procedimiento alegórico, Benjamin Buchloh afirma:

> Los métodos empleados –apropiación, vaciado de la imagen confiscada, elaboración de un segundo texto que duplica o se superpone al texto visual previo y desplazamiento de la atención y la interpretación hacia el dispositivo de enmarcado- nos permiten reconocer su carácter alegórico. (Buchloh, 2009, p.100)

La intervención sobre una copia del film *Nosotros* extraída de internet es, antes que nada, una acción de apropiación. La interrupción del film con fragmentos de registros propios y otros de archivos actuales, desplaza el sentido del texto original, complejiza la lectura de significados y nos obliga a reconocer el "dispositivo de enmarcado". En este caso, este "marco" está constituido por los paratextos nombrados arriba y por la localización particular de la instalación en su totalidad.

Si bien queda claro que el film constituye un elemento sustancial de *Viaje a Armenia* y que su densidad obliga a un análisis en profundidad, la dimensión alegórica de esta producción artística se evidencia en la totalidad de la instalación, mediante múltiples recursos que complejizan el texto y su condición de *montaje*.

El recorrido sinuoso del segundo espacio,[4] funciona como un elemento simbólico, se vuelve *metáfora* porque podemos identificarnos con nuestro propio deseo, nuestra experiencia subjetiva del viaje; incluso la misma acción de "viajar" imaginariamente desde la Armenia de *Nosotros*, en la primera parte de la instalación, a la Armenia colombiana, en el tercer espacio. Pero también es posible advertir su función metonímica, potencial alegorización del trabajo: La cinta aparece como signo en uno de los fragmentos intercalados de la película que ya vimos y

3 Se trata del *Borrado* que Robert Rauschenberg hace, en 1953, de un dibujo de su "maestro" Willem De Kooning.

4 Recordemos que se trata de una cinta para organizar filas de personas (pasajeros en un aeropuerto, por ejemplo).

se presenta nuevamente aquí, como elemento real. El reconocimiento de la cinta en el film mediante la cinta presente, nos otorga la llave de apertura a la comprensión del procedimiento realizado en el montaje de la película; el reconocimiento del fragmento de las costuras a lo largo de toda la instalación, constata la imposibilidad de lectura del film como elemento unitario, actualiza abruptamente nuestras coordenadas espacio-temporales como espectadores, nos eyecta de la representación ilusoria –aun dislocada- del film para introducirnos nuevamente a la sala de exposición y su dimensión cósica.

El encuentro con la lectura y la visualización de la imagen de la postal en el tercer espacio profundiza aun más las dimensiones alegóricas del trabajo. Nos sentamos frente a un escritorio en la presencia de dos libros. Uno, *Viaje a Armenia*, del poeta Ossip Mandelstam (1891-1938), perteneciente al *acmeísmo* ruso.[5] En él, nos encontramos con las referencias literarias de un viaje a Armenia, figurado, deseado, imaginado, por el escritor:

> Además, irrumpía en mi vida, siempre seca y confusa, una ligereza, que se me manifestaba como la cosquilleante expectativa por alguna lotería a la que no pudiese perder, en la cual yo hubiese podido ganar todo lo que me fuese necesario: un trozo de jabón de fresas, la posibilidad de sentarme en un archivo en las salas de los incunables, o el ansiado viaje a Armenia, con el cual no dejaba de soñar… (Mandelstam, 2004)

El otro libro con el que nos encontramos es *Teoría del montaje a distancia*, del propio Peleshián. Entre ambas lecturas, se produce una especie de *puzzle* montajístico. Los "juegos intertextuales" entre los dos textos sumados a la imagen de Armenia, Colombia que tenemos a nuestro alrededor, producen un extrañamiento de sentidos o, como dice Sánchez Biosca (1996, p. 59), una "ruptura de previsibilidades del enunciado". Por una parte, el "viaje", elemento simbólico de toda la obra, ya no es el esperado viaje del artista en una búsqueda personal. Se convierte ahora en un viaje otro –o *de* otro–. El Viaje a Armenia, "errado" de Juan Der Hairabedian, se convierte, transmuta, va y viene de un significado a otro en el viaje deseado (y realizado) del escritor. Es un viaje que se construye por fragmentos entre el "error" de la Armenia colombiana y el deseo citado, ajeno, del poeta. Der Hairabedian podría estar diciendo, deseando, a través del texto del escritor. Podría estar usando su palabra para hablar de su propia búsqueda inconclusa… Pero estas son solo conjeturas. Lo que tenemos es un entrecruzamiento de apropiaciones, un "mosaico de citas", en tanto y en cuanto cada parte es

5 Corriente literaria rusa que surgió en 1911, durante el llamado *siglo de plata* de la literatura rusa, en respuesta al simbolismo.

un fragmento extraído de su contexto. "El montaje tiene que ver, entonces, con la cita, pues citar un texto significa interrumpir un contexto." (1996, p. 59 y 62)

Teoría del montaje a distancia nos proporciona claves materiales sobre los recursos técnicos utilizados por Peleshián en el film, claves de comprensión semántica de *Nosotros,* incluso. Pero lo que más importa es que nos otorga la posibilidad de *ver* toda la instalación como una operación de montaje y, en consecuencia, la potencia de su dimensión alegórica: cada elemento es un fragmento en ese "montaje a distancia" que el propio Der Hairabedian hace en toda la instalación. Por otro lado, la imagen de la Armenia colombiana nocturna, es un último elemento que remite a una ciudad que, como dije arriba, puede ser cualquiera. En términos simbólicos podemos "imaginar" que se trata de una ciudad deseada en ese viaje que nos traslada. Pero funciona también como una estrategia alegórica más: es la única imagen fija, a color; su materialidad remite además, a su carácter de mercancía: una imagen reproducida como postal que enfatiza la descontextualización de la copia y destruye el valor aurático que aún pudiera tener el film o los textos de autores de "culto", como Peleshián y Mandelstam.

Cada elemento es un fragmento *cosido* que apela a una construcción compleja e inconclusa de sentido, su potencia alegórica. El viaje simbólico y subjetivo al cual creímos introducirnos en el inicio se ve dislocado permanentemente. No es el viaje *errado* a una Armenia y su deseo por la *otra*; es un viaje complejo, en todo caso, hacia el desciframiento de las cualidades materiales del trabajo, hacia la complejidad de sus procedimientos poéticos, donde los significados se abren sostenidamente a otros nuevos. Se trata, incluso, de un descentramiento de una subjetividad autobiográfica hacia una operación centrífuga de permanente cita y apropiación. El artista selecciona y ordena un repertorio de elementos que entran en la instalación bajo la forma de un nuevo montaje, aislados de sus respectivos contextos de proveniencia (Groys, 2009); "…expresa en el mismo gesto [el montaje] los límites de la subjetividad; es decir, la imposibilidad de atenazar la estructura por un sujeto cualquiera que no sea el mero efecto de montaje." (Sánchez Biosca, 1996, p. 57) Se trata, finalmente, de una…

> […] convergencia efectiva de gran diversidad de elementos heterogéneos. […] [Dónde] el principio de construcción expresa el combate entre elementos que se resisten a la homogeneidad de cualquier estructura y viven en permanente conflicto con la unidad a la que están llamados a obedecer. (1996, p. 57)

16.

LAS FORMAS INSOSPECHADAS. UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA *PERSONAL DE FUTILERÍA*, DE GUILLERMINA BUSTOS

Carolina Senmartin

PERSONAL DE FUTILERÍA es el título de un conjunto de obras[1] y es al mismo tiempo el nombre de un colectivo de artistas conformado por Guillermina Bustos (Córdoba) y Cecilia Flores Aracena (Santiago de Chile). En este doble espejo, que designa tanto la acción de producir como el producto, se cruzan lo fútil y el trabajo de utilería, lo desmedido en ciertas formas de trabajo manual y la creencia en la posibilidad de problematizar ciertas convenciones estéticas.

En el cuento *La carta robada*, Edgar Allan Poe construye una trama policial que esconde una tesis: que un sistema de pensamiento regido por la lógica deductiva sólo permite comprender y analizar algunos pocos datos de la realidad, mientras oculta otros, que esquivan nuestra comprensión. Y nos dice que, en tanto no saltemos a otro paradigma que nos permita un acercamiento al mundo eludiendo un régimen de visión que nos impone ciertas creencias como obvias y naturales, entonces la carta robada seguirá oculta. A un juego como éste nos llama la obra *Personal de futilería*.

Mientras recorremos los objetos, se van desplegando las capas, unas tras otras: el musgo que recubre y obstaculiza la identificación de las formas sobre las cuales crece suturando los bordes de su cultivo, los rosetones ornamentales dispuestos en el cielo-raso del espacio de la galería proliferando a modo de células y, por último, la colección de piedras cuidadosamente elegidas y enmarcadas respetando sus formas tridimensionales y sus ángulos. Estos objetos nos dicen: nada es tan natural ni tan artificial para la percepción humana.

1 Exposición del Colectivo *Personal de Futilería*. En las *Primeras Jornadas "Montajes: Pensamientos y Prácticas"* (realizadas en diciembre de 2013, en la ciudad de Córdoba, Argentina), anteriormente en *La Cúpula Galería de Arte*, Córdoba, noviembre, 2013.

Tomando distancia, un paisaje bonsái se configura sobre un basamento (*Figs. 1 y 2*). En apariencia *la montaña* no es otra cosa que una pendiente que necesita de la siguiente para dar lugar a un conjunto de lomas verdeadas y que, a medida que avanza la exposición en el tiempo, se van convirtiendo en un manto esponjoso, denso, autónomo. ¿Necesitamos entender que debajo del musgo hay objetos "informados"? El colectivo de artistas entiende que sí. Revelan en su texto de presentación de la exposición, que detrás de un empeño estajanovista[2] –lo que en la jerga cotidiana llamamos *trabajar a destajo*– para producir una serie objetos fútiles, existe un patrón figurativo que responde a una iconología popular. La información desplegada sala nos dice: "…un acto romántico de desgaste personal, en el esfuerzo fútil de sus ejecutores por posicionar objetos, cosas, seres, duendes, pelicanos, che-guevaras, yuyos en una ambigua trascendentalidad."

Fig. 1 *Topografía*. [close up] Instalación. Pecera, agua, conchilla, peces, musgo sobre piezas de cerámica, y aspersores. 2013

2 Método ideado para aumentar la productividad laboral, basado en la iniciativa de los trabajadores. De Alekséi Grigórievich Stajanov, 1906-1977, minero soviético, que batió el récord de extracción de carbón.

Fig. 2 *Topografía*. [close up] Detalle. Instalación. Pecera, agua, peces, conchilla, musgo sobre piezas de cerámica, y aspersores. 2013

De los datos que exuda el texto podemos descifrar que el musgo recubre un universo seriado de calcos de yeso y que, la carta aunque parezca oculta, más bien está expuesta a la mirada. Lo que buscamos no es descubrir gozosamente las formas, ni sospechar cuál de todas ellas es el enanito de jardín –aunque ese gesto encierre cierta fruición– sino más bien qué hacemos con ello. Es, ni más ni menos, la pregunta que nos devuelve la obra en su funcionamiento como un sistema. El montaje, expresado por la "yuxtaposición de realidades (cósicas) divergentes entre sí, revela una fase reflexiva y analítica" (Perié, 2009, p. 45) previa para cada elemento en el conjunto de la obra. La operación montajística deja entrever las huellas de sus costuras, "…la heterogeneidad […] de sus significantes, la convivencia de lo diverso sin que se pierda la particularidad de cada elemento." En consecuencia el montaje actúa en su estado más visible "[...] al insistir en el carácter fragmentario de las partes y no orgánico del conjunto." (Sánchez Biosca, 1996, p. 60). Aún cuando el musgo sea una naturaleza domesticada, no deja de comportarse según sus propias reglas ciegamente, sin un fin; y en la operación artística, los calcos que originalmente desempeñaban una función y eran así útiles en ritos cotidianos de algunas comunidades de creyentes en el montaje se desprenden de esa cualidad y de este modo evidencian su inutilidad.

Fig. 3 *Selección natural*. Instalación.
Técnica mixta. Medidas variables [3.5mts x 2.4mts aprox] 2013.

Silenciado por su disposición, fuera del campo de visión naturalizado, mediando el metro cincuenta sobre el plano vertical más próximo, los rosetones se multiplican sobre nuestras cabezas como si fuesen organismos vivos que se reproducen, tal como lo hace el musgo estimulado por la humedad. ¿Cuál de ellos es el original? ¿Habrá un original posible en esta cadena de copias y de calcos? (*Fig. 3*).

Simultáneamente, en una sala contigua, otro sistema de creencia se pone en funcionamiento –la del objeto aurático, único e irrepetible, representado por la tradición artística del marco–. Mediante elementos decorativos: líneas curvas o rectas, relieves o estrías, imitando el tallado de la madera y aplicando el dorado a la hoja, un conjunto de piedras representa una constelación de pequeñas "grandes obras". ¿Habrá algo más inútil y al mismo tiempo romántico que esta serie de objetos? Las colecciones, en este caso de piedras recogidas en distintos viajes, responden a una urgencia: la de conservar un pedacito de material natural, un testimonio de haber estado "allí alguna vez". En su nuevo estado, estos objetos-cuadros, con sus texturas minerales, sutiles brillos de pequeñísimos fragmentos de mica y moluscos adosados, están puestos a funcionar en una tensión entre lo inútil-decorativo y una operación riesgosa: hacer un guiño al sistema del arte –*estas no son obras de arte*–, un chiste que roza lo ingenuo y que al mismo tiempo resulta sutilmente mordaz (*Figs. 4 y 5*).

Fig. 4 *Vivir y morir ante el espejo* [close up 2] Detalle. 33 piedras enmarcadas. Medidas variables. [300cm x 200cm aprox]. 2013.

Fig. 4 *Vivir y morir ante el espejo* [close up 2] Detalle. 33 piedras enmarcadas. Medidas variables. [300cm x 200cm aprox]. 2013.

Los objetos en su contexto original y por separado se encontraban cargados de múltiples y diversos sentidos: el musgo (primitiva planta que se reproduce en algún rincón serrano), los enanitos multiplicados por cientos en las estanterías de un comercio, o cuidadosamente

coloreados y colocados en el aparador de un interior, las piedras seleccionadas, los marcos copiados con delicadeza en una escala mínima, el rosetón repetido con la misma técnica con que se produjeron los calcos.

A diferencia de algunas manifestaciones artísticas en donde es el objeto en sí mismo el que se presenta sin ninguna actividad formadora (el material conserva su carácter extra-estético como por ejemplo en la acumulación de objetos puestos a funcionar en una sala de exposiciones), en *Personal de futilería* es el resultado de una serie de acciones estructurantes a partir de los diversos materiales. Estas intervenciones, lejos de inscribirse estrictamente como objetos artísticos *per se*, acentúan la ambivalencia entre el arte y la realidad.

Y es allí, en el intersticio entre costura y costura, donde la lógica ha de dejar lugar a otras formas de interpretación de la realidad, de este modo la "carta robada" en *Personal de futilería,* se nos develará en sus múltiples y posibles significados.

17.

LA PINTURA COMO ESTRATEGIA: GEOMETRÍA Y RETRATO. VALERIA LÓPEZ

Alejandra Perié & Carina Cagnolo

El proyecto *Espacio en Blanco*, de la artista Valeria López (n.1988), consiste en dos series de pinturas, *Geometrías* y *Retratos*. Éstas discuten, desde la misma práctica artística, el paradigma de la representación, mediante una actitud analítica. El montaje así como un cierto impulso alegórico se registran en este trabajo en función de una suerte de *programa apriorístico* del cual la artista parte, que se construye en torno a las siguientes cuestiones: Cómo hacer obras icónicas que (aún siendo –ellas mismas- imágenes) establezcan una tensión con la tradición representacional de la pintura; cómo producir imágenes a partir de las técnicas canónicas de la pintura de imágenes, pero cuyo resultado sea una discusión intrínseca con esa tradición, es decir, que sostengan un carácter contra-representacional. Esta actitud analítica anuncia una segunda pregunta que la artista se formula, en los siguientes términos: "¿Cómo realizar horizontalmente una exploración que no fije la atención en tal o cual paradigma y sí se enmarque en una investigación consecuente al mismo proceso pictórico/cognitivo?" (López, 2014, p. 6). López se propone transitar un proceso pictórico de carácter exploratorio, procesual y no enfocado en los resultados como finalidad según las convenciones pictóricas (simbólicas) que articulan la historia del arte. En este sentido, parte del hecho de que la valorización y el resultado objetual del arte ya no se fundamentan en la inmanencia estética, o en el orden de lo sensible logrado (borradas las huellas del procedimiento de montaje), sino en la contextualización de la obra, en su circulación y circunstancias de enunciación de los propios fragmentos. Aunque insiste, no obstante, en valorizar el acto pictórico, desde el punto de vista de asumir un tipo de conocimiento experto y metalingüístico de la pintura. (*op.cit,* p. 7). Desde la disciplina y su materialidad se articulan diferentes problemáticas sobre la imagen, su discurso y las discusiones que se enfrentan a sus paradigmas.

El método de trabajo exhaustivamente programático acentúa el carácter metalingüístico de la obra: Se trata de hacer arte mientras se efectúa un discurso sobre el arte; la misma praxis artística se propone como una investigación sobre el lenguaje de la pintura, como sub-sistema dentro del sistema del arte (Menna, 1974, p. 5).

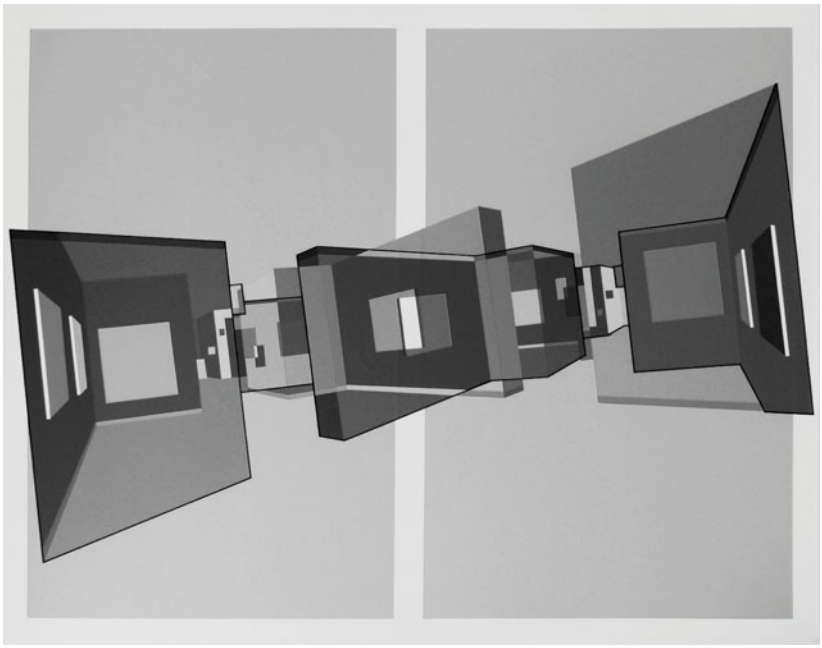
> Siguiendo un modo de proceder característico de la línea analítica, […] que Filiberto Menna observa en el arte moderno, intentaré pintar según procesos auto-reflexivos, centrando mi atención en la *poiesis* y las ideas preliminares que guían la producción. (López, 2014, p. 10)

El crítico Filiberto Menna, quien abona con su tesis la reflexión que propone López, explica la propensión en el arte moderno, hacia una actitud analítica siempre, de alguna manera, referida a la exhibición más o menos controlada del fragmento que se incorpora en la obra. Esta actitud se registraría en los primeros comportamientos de orden centrípeto y auto-reflexivo, iniciados según el autor por Paul Cézanne y George Seurat, que atraviesan gran parte del arte del siglo XX, hasta el arte conceptual tautológico –lingüístico– de las décadas de 1960 y 1970; y finalmente, se acercan, ya por fuera del mismo relato de Menna, a la fase más actual, posaurática, de las artes visuales. Este autor advierte la posibilidad de ordenar el conjunto de los desempeños meta-semióticos entre dos grandes orientaciones que abarcarían todo el espectro entre los polos más "abstraccionista" y más "realista" del arte. Dos orientaciones, ambas relacionadas con el fragmento, de manera despareja, que Menna distingue como la *línea analítica anicónica* y *la línea analítica icónica*. La primera de estas tendencias se caracteriza básicamente por el abandono del factor ilusorio (icónico) como principio o nexo estructural de conjuntos sensibles que consiguen su rango de obras maestras en función de la subordinación de la parte en el todo y de la desaparición de toda huella de separación entre los diversos

elementos individuales que constituyen materialmente la escultura o la pintura. En este último caso, el de la pintura de ilusión (de las imágenes pintadas), las unidades o fragmentos reales de la superficie pintada, mediadas por la maestría en una artesanía de la imagen, se vuelven transparentes y dan paso a una profundidad ilusoria que escenifica una determinada fábula "pictórica". Los toques y las manchas de pintura, las proporciones y disposiciones reales, las dimensiones cromáticas de las capas de pintura reales, por fuerza de la solidaridad e integración ocasionadas por el funcionamiento monocular ilusorio, dejan de verse y con ello desparece toda huella del montaje. Con el advenimiento (y el triunfo institucional histórico) de las artes visuales anicónicas (condensadas en torno al concepto de *arte concreto*), toda una estirpe de obras simétricas (ni unitarias ni orgánicas, compuestas de series y no de estructuras) contribuye -con la fuerza que otorga la evidencia del montaje- al reconocimiento del carácter libre (Hegel) e innecesario (Adorno) del arte. El argumento asociado a esta línea de análisis es simple: la crudeza del montaje hace evidente la necesidad de una convención (alegórica) para otorgarle sentido, inclusive el que contribuye a su reconocimiento como obra de arte. La segunda de estas líneas también está relacionada, de muy diversas maneras, según sus diversas tendencias y prácticas, al montaje. Ejemplo de esto es que en el polo más realista del arte posaurático (*ready-made; object trouvé*, acumulación, *happening*, acción, apropiación, relación social, activismo, etc.) tenemos el trato real (no artístico) en sí mismo. En medio, numerosas tácticas u operaciones analíticas que determinan una separación radical entre el nuevo empleo (cauteloso, desconfiado y atento) de la imagen en las artes visuales posauráticas y la ingenua creencia en el efecto de las imágenes en función de su significado (componente residual de lo sacro en la esfera del arte, que persiste en todo empleo necio de las imágenes). Supuesta perfección y sentido que el símbolo artístico conseguiría en función de su orden estructural inmanente (su carácter orgánico y no simétrico) y su semejanza icónica (metafórica natural) con el real. Luego del fin del arte en su sentido más grueso, es decir, del fin de la creencia en la necesidad y el poder de las imágenes o de la crítica de éstas en cuanto realidad idealizada y –por lo tanto- afirmativa, quedó por deconstruir un sinnúmero de etapas o procedimientos involucrados en la realización de artefactos iconográficos, tarea que acometieron las diversas sub-tendencias de lo que Menna denomina línea analítica icónica.

Esta opción meta-semiótica en la que interviene la referencia al montaje es precisamente el marco histórico en el que localizamos los elementos necesarios para reconstruir algunas definiciones de la poética de artistas posauráticos tales como Valeria López. Incluso, en las dos series mencionadas el lugar central de la reflexión es la discusión sobre la

representación, que se efectúa desde los dos polos, icónico y anicónico – siguiendo a Menna. La investigación propuesta por López pone en tensión, incluso en una misma pintura, elementos que parten de un régimen icónico (de un cuadro o *tableaux* en el que el hábito prescribe borrar las costuras entre las unidades que lo componen) pero que sufren manipulaciones sintácticas, llevando el signo al límite de su reconocimiento.



La primera serie de pinturas, *Geometrías*, consiste en pinturas realizadas con la técnica del "borde neto" *(hard edge)*, es decir, planos de color que se yuxtaponen con límites definidos. Siguiendo este procedimiento técnico, la pincelada se disimula resaltando el aspecto impersonal del tratamiento de la superficie. Para su realización, López construye su obra desde operaciones programáticas, "simples acciones de selección de elementos y combinación" (López, *op.cit*., p. 11), que propulsan un modo anti-subjetivo de configuración de la pintura.

> La ejecución de las piezas, entonces, depende de un programa general que varía según las alternativas exploratorias que surgen como inquietudes en el orden del hacer. […] realizaré las operaciones programáticas de manera sistemática e intentaré descartar cualquier intervención casual fuera del orden establecido una vez determinada la idea preliminar de la pieza. (*op.cit*., p. 10)

Esta serie de pinturas tiene como punto de partida imágenes fotográficas de espacios arquitectónicos, del interior de habitáculos y de salas museísticas, que la artista somete a procesos apriorísticos de combinación (o re-combinación no integral de sus fragmentos sensibles). Se generan digitalmente por así decirlo, composiciones geométricas donde un orden simétrico organiza la yuxtaposición visible y simple de planos de colores (de color homogéneo, es decir, sin variación cromática alguna en toda el área o superficie de un polígono determinado). El resultado es una pintura que resalta valores paradigmáticos de la llamada "abstracción geométrica": el equilibrio, la simetría, la organización formal "rigurosa", etc. Sin embargo, el aspecto más autoanalítico o autocrítico de su montaje, que resultaría en un cierto *enigma* (Adorno), el que se asocia más propiamente al requerimiento alegórico, reside en el modo complejo en que estas composiciones "geométricas puras" no se presentan ya como la contracara burda o tosca del arte empírica o sociológicamente alabado (aunque no amerite tal aprecio en función de la falta de integración y la visibilidad de sus costurones), sino que, cambiando nueva y más finamente el grado de ajuste entre los fragmentos, discuten ahora ese mismo paradigma "concretista" desde el linde con la iconicidad. Antes, el contraejemplo histórico de un arte que se permite -sin mella en su aceptabilidad histórica- mostrar el principio de su construcción o bien, presentarse como un todo dudoso, visiblemente montado, había sido capaz de terminar la historia de unas obras de bellas artes cuyas claves de discernibilidad (Danto) habían sido sus altísimos rangos de integración, casi orgánica, entre piezas y piezas. Ahora, dentro de un estilo (o de una apariencia) neo-concreta, se experimenta –en una suerte retorno desde el montaje crudo a otro más cocido- una vez más, en la proximidad del umbral de la iconicidad. No se trata de pinturas que han pasado a ser cuadros (imágenes), destrascendentalizando la estética del símbolo y consiguiendo un rendimiento artístico profano. Estamos aquí, en pinturas o superficies pintadas que experimentan con atención y consciencia una nueva (y táctica) proximidad a la imagen que, a la vez, las aleja novedosamente de un estilo o género (de no-imágenes) ya plenamente canonizado.

En la serie *Retratos*, el punto de origen de las pinturas es la fotografía de sujetos tomadas bajo el formato "carnet", que luego son pasadas a la tela mediante el dibujo proyectivo y la pintura modelada al óleo. Aquí, la artista experimenta o explora algunas técnicas del ilusionismo pictórico combinadas con secciones concretas de tintas planas y uniformes y partes del soporte (real, plano, cósico) que se dejan sin pintar. Combina una factura artesanal y una técnica rigurosa, propia del paradigma tradicional moderno de la representación pictórica, característica de los procedimientos destinados a devolver la vida (orgánica) a los fragmentos

materiales con que se articula la obra, pero en tensión con cierto reconocimiento de la imagen digital.

La serie y la repetición[1] atentan también contra el paradigma de la integración (de los fragmentos) por obra la representación ilusoria. Los diversos retratos, de sujetos diferentes pero en la misma pose y con un tratamiento del color similar, acentúan el carácter fragmentario de la pintura; rompe con la imagen unitaria y estable del género del retrato. Otro aspecto montajístico se descubre en la abierta tensión entre el polo de la superficie (materialidad de la pintura) y el polo de la representación (o fábula, que se evidencia en la mímesis pictórica).

Esta tensión entre "abstracción geométrica" (montaje visible), "representación figurativa" (montaje invisibilizado por el efecto ilusorio) y mera ornamentación propone un resultado complejo y perceptivamente dislocado. La poética sostiene una conexión con la praxis cotidiana, invitando al espectador a encontrarse con espacios de

1 En una gramática externa al cuadro, en la suma o adición de sucesivos cuadros.

la memoria, la reflexión y la recepción sensible. Pero a la vez, la representación unitaria se interrumpe, se entorpece, por el aspecto fragmentario de la pintura.

18.

MONTAJE EJEMPLAR: OBRA DE JUAN GUGGER

Juan Gugger & Fernando Fraenza

En el contexto de las *Iras. Jornadas Montajes: pensamientos y prácticas. Poéticas y políticas de la fisura*,[1] algunos artistas visuales presentaron y dialogaron acerca de algunas de sus experiencias de montaje. Entre ellas, la *instalación sin título ni señalizaciones in situ,*[2] cuyos tres elementos componentes -inconexos (en su configuración espacial y en su disposición histórica)- pasaron a ser, sin mediación material alguna, *obra de arte* "por obra" del artista Juan Gugger en octubre de 2013.[3] El folleto en el que se presenta el carácter tríptico de estos escombros reza:

> La actualidad de la producción artística se nos presenta como un extenso conjunto de prácticas, cuya heterogeneidad abarca el arco que va desde las motivaciones que los artistas pronuncian, hasta el modo en que las obras lucen o se ponen en circulación. […] Algunas de las obras más radicales que aparecieron en la historia del arte luego de la vanguardia son ejemplares de los ahora denominados "específicos para un lugar" (o *site-specific*) una práctica muy generalizada desde los años ochenta, pero inventada con anterioridad a su inclusión en los programas de arte oficial. (*sic*.)

¿Aparece el conjunto –con justicia– como una obra de arte? ¿En qué tipo de montaje se funda su *apariencia artística?* ¿Cuál ha sido el oficio honestamente implicado en este montaje? ¿En qué sentido podemos creer que el desempeño más o menos profesional o especializado del creador a logrado arrancar estos tres pedazos de su aislamiento? ¿Acaso en algún aspecto, el trabajo de montaje realizado por el "autor" de esta obra viene a confundirnos respecto de lo que es y lo que no es arte o mundo? ¿Por qué lo haría? ¿Con qué rendimiento?

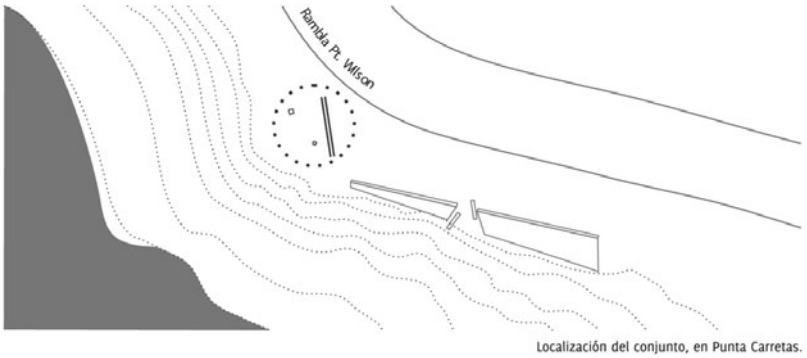
---

1 Encuentro científico realizado en Córdoba, Argentina, hacia finales de 2013.

2 Ubicada al sur de Montevideo, en Punta Carretas, sobre la Rambla Presidente Wilson, junto al *Monumento al Pueblo Judío* y frente al *Parque de las Instrucciones del año XIII*.

3 Como sabemos, no sólo por obra de su oficiante sino, además, de su comunidad de creencia (en parte, catalizada por participar la obra de una experiencia realizada por el EAC, *Espacio de Arte Contemporáneo* de Montevideo).

Siendo los objetos de arte, objetos también mundanos, aparecen institucionalmente como si estuvieran separados del cosmos no artístico. Esta ficción es lo que Theodor W. Adorno llama *apariencia estética*. Este momento de las obras "aparenta" que es posible en el mundo algo que no lo es. Motivo por el cual, dicho momento suele explicarse en la noción de *forma*, también en su acepción adorniana: aquel tipo de orden o coherencia interna (para sí y no para otra cosa) que las obras legítimas exhiben, que las separa del resto del mundo no-artístico. Éste, la cosa *en sí*, es el momento contrario a la apariencia: la *expresión,* también en su acepción adorniana restringida. Se trata de una suerte de presencia objetiva, sintomática, indicial, más próxima a lo real. En este caso, más próxima a cosas y situaciones no-artísticas; tales como procesos sociales e históricos que sedimentan en la obra de manera objetiva. Dicho de otra manera, la expresión podría entenderse como la permeabilidad de lo real en la ilusión irradiada por la obra de arte. Ésta parece ser algo más de lo que es -lo que tenemos en frente-; pero al mismo tiempo, permanece siendo -de alguna manera- inclinada por una especie de *pulsión antiestética* o apego por la realidad y verdad.

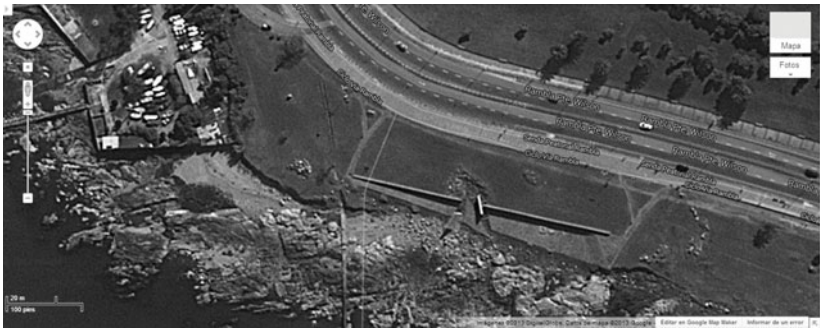


Localización del conjunto, en Punta Carretas.

Si el arte fuera pura apariencia, cabría pensar que sería mera mercancía, y si fuera pura expresión, sería realidad no-artística -no reconocible como arte- es decir, desbordaría de los límites del arte. Siendo apariencia y a la vez expresión, el arte oculta algo y a la vez lo muestra, que es falsedad y verdad, que es ideología y autocrítica en potencia. Las obras de arte también impregnan o conservan, de diverso modo y en distinto rango, expresión en el dominio de la apariencia.

Es posible que ciertas obras o ciertos aspectos de algunas obras, den cuenta de una articulación más constitutiva de lo expresivo, otorgándole un cierto terreno por sobre la apariencia; y produciendo por ende, una crisis de la ideología o de la falsa promesa artística. Esta *crisis de la apariencia* se relaciona íntimamente con lo que, también Adorno, menciona como el *momento de verdad* de las obras de arte. Cuando una nueva capa de apariencia estética es puesta en crisis, el evento se transforma en un síntoma (índice), para el trabajo de aquel teórico crítico que esté en condiciones de actualizar algún momento de verdad sobre lo que el arte va siendo (como fe o como estrategia). Adorno identifica esta tendencia, a la que llama *nominalismo estético*, en algún tipo arte moderno, por ir éste, en contra de todo *apriori* artístico, de todo lo que tradicionalmente se tomaba por universal en el arte.

Podemos comprender este momento de verdad, así como la tarea del teórico crítico, en un típico procedimiento del arte moderno como los es el *montaje*, caso de *nominalismo estético* en el cual, de manera ejemplar, se da una supremacía de los grados dialécticos sobre la totalidad abstracta. La maniobra -en principio- parece simple y se resume en pocas palabras. Las partes se emancipan de un todo anteriormente situado por encima de ellas, haciéndose ahora visible el *principio de construcción* fragmentaria que está en la base de cualquier serie de acontecimientos (inclusive no artísticos). Los fragmentos incorporados en un conjunto artístico visiblemente discontinuo, siguen formando parte de la realidad no artística, es decir, permanecen siendo escombros de la experiencia, carentes en sí mismos de apariencia. Por esto se dice que la categoría de obra de arte se transforma radicalmente al admitir, en su seno, fragmentos reales crudos. Y se impide así –u obstruye al menos– la apariencia estética (de reconciliación). En el montaje auténtico (sólo en el montaje auténtico), el modelo estructural sintagmático se rompe y la circularidad hermenéutica se dificulta o se detiene. De modo que, en una primera instancia -histórica-, el procedimiento del montaje resultó del todo inadecuado para la institución (es decir, para nuestras creencias y para los métodos habituales de apropiación o recepción de las obras de arte), pero más tarde (casi inmediatamente) fue puesto a circular con gran éxito en términos ya, de su apariencia artística. Y esto se dio en un grado (y en una insensatez) tal (su expresión) que fue capaz de trastocar las bases mismas de lo que la humanidad creía (en un sentido trascendental) acerca de la "artisticidad" misma. En un primer momento, la disolución del *modus* estructural pareció arrinconar aquel arte radical que exhibía una composición (o descomposición) fragmentada en el borde de su desaparición histórica. Luego, otros factores, no ya inmanentes a la obra misma, no ya ontológicos (más bien sociológicos y estratégicos), le devolvieron la apariencia que las obras precisan para ingresar confortablemente al campo de creencia.



No obstante, el montaje posibilitó que futuros críticos pudieran no dejar escurrir en este *evento* su momento de verdad. Puede decirse que, en función del montaje, fue posible establecer un cierto consenso sobre el carácter convencional del arte, a la vez que se condicionó y se abrió el camino a una serie de nuevas obras que complejizarían la cuestión, analizando o estableciendo en qué iban consistiendo en cada momento esas nuevas convenciones en diversos contextos. Esto, mediante (i) nuevos niveles de evidencia (y crudeza) de la uniones, (ii) nuevo rango de *indiscernibilidad* (de *disonancia* en la apariencia) de los conjuntos montados y (iii) avanzados modos de imbricación *apariencia-expresión* como efecto del montaje. Hoy, luego de la experiencia del montaje y de su reclamo alegórico (o mejor, crítico), podemos pensar en las cosas que hacen falta para que una *serie* (y no ya una *estructura*) llegue a ser una obra de arte de una manera más desencantada que en el pasado. Es decir, podemos pensar sin exagerar nuestras expectativas en las condiciones transitorias, en constante expansión, históricamente necesarias para la transmutación capaz de transformar, ideológica o interesadamente, cualquier serie (cualquier cascote) en obra de arte consumible.

Esto fue des-cubierto[4] no sólo mediante el procedimiento de reunir malamente fragmentos aislados de la realidad, manteniendo su carácter fragmentario e impidiendo (en lo que es posible) su significado artístico (apariencia); sino también, en función de su posterior absorción fetichizada (como ejemplo de la mercancía corriente [expresión]): la estilización de una nueva práctica y unos nuevos resultados irreconocibles en lo que atañe al carácter sensible de sus enunciados, y condensados ahora en su *ritual enunciativo*. Un cierto consenso crítico de que esto es así, es decir, de que no importa tanto articulación virtuosa de la obra, de que no es exclusivamente necesario que sean sensiblemente logradas o inteligentes (dos variables que aseguran la apariencia y el poder [más o menos ilegítimo de una creencia]) para llegar a ser obras de arte, ha de pensarse, como lo supuso Adorno, como una *verdad* que fue actualizable *a posteriori* de la existencia de obras toscas, producto del montaje. Operando éste no sólo como disimulo y pura apariencia, como en las baratijas, sino como relación propiamente dialéctica entre apariencia y expresión al interior de unas artes elitarias.

Los saberes consensuados (sobre el carácter heterogéneo de la clase *obra de arte*) a partir de la absorción institucional del montaje dieron lugar a que aparecieran otros enigmas vinculados a las nuevas formas de apariencia y unidad en el arte, que la parte más avanzada del arte posaurático exploró actualizando ya, no sólo una crítica de la ontología

4 Como la supernova de Kepler, diría Arthur Danto.

del arte, sino además, ciencia corriente acerca de la institución arte como ideología. Con toda seguridad existen en el presente: partículas, estructuras completas o niveles todavía no conceptualizados que en algún momento algunas obras traerán a colación, y que algunos sujetos podrán identificar y sobre los que tendremos que ponernos conceptualmente de acuerdo.

El arte y el consumo que categorizamos, en un sentido lato y cuestionable, como *industria cultural* consiste básicamente en las obras, los niveles de las obras, los proyectos, los hechos, los agentes del mundo del arte, las poéticas o las instituciones que explotan mejor, o ponen especial énfasis en su *carácter de apariencia* controlando, en la medida de lo posible o de la conveniencia, los diversos rasgos de la *expresión* mundana. Por el contrario, el arte auténtico y el procedimiento de montaje radical explotaría mejor, o se conformaría mejor en los elementos asociados a su *expresión,* a la transparencia, si la hubiera.

Para Adorno, entre un arte *auténtico* (actual), que carga con la crisis del sentido, y un arte *resignado* (del pasado, ya arqueológico o bien, ideológico), que está formado por enunciados protocolares, medimos la distancia entre *obras significativas,* en las cuales *la negación del sentido se configura como algo negativo*, y otras obras, en las que "se copia de una manera torpe, positiva." (2004. p. 207). Lo mismo sucedería respecto del procedimiento de montaje pues, siendo la copia positiva la configuración de lo sintagmático en las obras de arte, el montaje en un nivel de inorganicidad ya experimentado se convierte en una dimensión del artefacto artístico que responde –aunque este no constituya ya una totalidad como las que en el pasado se denominaron obras maestras– a ciertas expectativas que ya existen más o menos exitosamente en un campo institucionalizado. En el sistema organizado del arte actual ya

existen ciertos tipos y grados bien estilizados de persistencia del fragmento. Una copia positiva simplemente los emula: estos aspectos de la expresión regulados y atenuados por un determinado estilo de un montaje bastante evidente, se adecuarían en proporción y aspecto a lo que se precisa para una eficaz compresión institucional. Tipos y grados del montaje forman ahora parte de las posibilidades de selección que proporciona el arte ya muerto, de las cuales el artista (como un dramaturgo [Hegel] o como un mago [Bourdieu]) puede abastecerse como si estuviera en un supermercado en postura de elegir qué desea consumir y hacer consumir.

La configuración negativa del montaje, en cambio, es un modelo de resistencia -en términos de adaptación al fenómeno artístico- que, de alimentar algunas expectativas emancipatorias u horizontales, éstas seguirían orientándose a la destrascendentalización del conocimiento del ente en el sistema de dominio, más o menos ilegítimo, que (después de muerto) aún llamamos arte.

En tanto que *copias positivas* las versiones más conocidas, ligeras y falsas del montaje (ni que hablar de las que aún apuestan al contenido de las imágenes, de tipo que sean) son básicamente adaptaciones que se acomodaron al eje vertical de la historia del arte. No hemos de pensar solamente en la copia positiva del arte más caduco, sino también en la copia positiva –inclusive- de la última configuración negativa, en casi toda su crudeza. En el montaje no sólo cuentan como afirmativas su versión puramente técnica (cinematográfica canónica) ni su versión política emblemática (el fotomontaje); cada nuevo impulso negativo del fragmento insospechado se configura como el horizonte al que arribarán próximas copias positivas. En este sentido, algunos artistas asumen estrategias avanzadas que les permiten conseguir para sí los mayores grados de diferenciación social por arribar a cierto grado de novedad más o menos regulada.

El concepto de montaje es contrario al concepto de apariencia en la medida en que establece un grado importante de permeabilidad o presencia indicial (como resistencia) de la realidad en sí. Puede sernos de utilidad pensar en cuáles son los tipos de organicidad que hacen posible que algo pueda ingresar al mundo del arte hoy.

Lo artístico se delimita mediante mecanismos de compresión externos, más allá del tipo y fuerza de la solidaridad que exista entre las partes del artefacto. En las bellas artes del pasado, la importancia gravitaba sobre la unidad del artefacto, alimentada por el rendimiento conjunto de sus componentes individuales a la hora de componer una imagen, pero en la actualidad el peso se distribuye en mecanismos institucionales,

paratextuales, medioambientales, más allá del carácter aislado y mundano de su textura. La apariencia artística, en el pasado, se fundaba en la propia distribución estructural de los rasgos sensibles (que volvía los fragmentos a la vida), pero ahora no cabría esperar que el hiato que separa las obras -en tanto que arte- del resto de realidad no-artística se pueda encontrar en la resolución técnica de sus uniones o en el modo de componer un objeto de artes visuales, ya sea de una manera integral o serial, pues hoy, la apariencia estética no sería –punto a punto– función inversa del montaje. La apariencia está ahora en el comentario, en las publicaciones institucionales, en el título, en la ennumeración de los materiales que constituyen la obra instalada, en las reproducciones publicadas, en el modo de pintar las paredes de donde se mostrará, etc. La inorganicidad actual en las bellas artes no se encontraría meramente en el montaje material de los trozos del artefacto sino más bien en su relación con dispositivos paratextuales y rituales enunciacionales.

Cuando percibimos, en la ciudad, ciertos hechos fuera de lugar o poco habituales para el paisaje habitual comenzamos a sospechar que estamos ante la obra de algún artista. Es así porque nuestro hábito se encarga de reunir y comprimir diversos y dispersos trozos de realidad no-estética y recubrirlos con el velo de la apariencia estética. Dicho de otro modo, porque agentes culturales de diversa índole (cínica o ingenuamente) se habrían encargado ya de comprimir lo fragmentado, de devolverle el carácter unitario a lo disperso, de *marcar la frontera* entre el no-arte y el arte. La acumulación de trastos de la experiencia que en algún momento fue *expresión* de una formación social, es ahora, a pesar de su aspereza, convención y apariencia estética, y conlleva rasgos ya muy romos (pero siempre actualizables) de la *expresión* (en el sentido adorniano de la expresión). Es precisamente este fracaso (anexión o afirmación) del montaje lo que viene a reconfirmar el carácter convencional y falso del arte, y lo que abre el camino a posibles recuperaciones de este procedimiento y a experiencias renovadas, más allá de toda expectativa más o menos ingenua que insista en una suerte de "revolución permanente" del fragmento, y peor aún del fragmento que apenas se identifica y permanece aislado como tal.

19.

"SER DEVORADO NO DUELE" O EL MONTAJE EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Manuel Molina

> *"Desarrollar el arte de citar sin comillas*
> *hasta alcanzar el máximo nivel.*
> *La teoría (...) coincidirá con el montaje."*
>
> Benjamin (*Obra de los pasajes*, N 1, 10)

Situación

"SER DEVORADO NO DUELE" es un programa fotográfico de retratos que pretende construir un discurso colectivo ***acerca de*** y ***en*** Facebook. Tuvo, en su joven vida, varios momentos de producción grupal. Algunos de esos momentos fueron íntimos y otros en espacios institucionales.[1] Este texto se trata sobre su intervención en el Pabellón Argentina, en Ciudad Universitaria (UNC), en el marco de las *I Jornadas Montajes: pensamientos y prácticas. Poéticas y políticas de la fisura*. Verán que su esqueleto textual tiene la forma de un grupúsculo de reflexiones y comentarios discontinuos montados alrededor de este proyecto de fotografía digital en las redes. Por medio de él, buscaremos pensar los potenciales críticos del montaje artístico en consonancia con una idea del señor Adorno (que hoy y desde este otro rincón del mundo sigue siendo muy actual y muy deseable para nuestros oficios): es el presente quien exige a la teoría y al arte que se sumerjan junto con sus agentes, tecnologías y procesos de producción y administración de la subjetividad en el corazón del sistema, que lo buceen, lo exploren y en el mismo acto, que lo vayan perforando con la mecha de la crítica.

Fotografía 1

"Ser devorado no duele" cita con y sin comillas. Ante todo es contradictorio. Su propuesta copia la idea de una serie de fotografías de

1 Como en *Campo de cruces* (Centro Cultural MuMu, Córdoba, junio de 2013) y en *Montajes* (Universidad Nacional de Córdoba, diciembre de 2013).

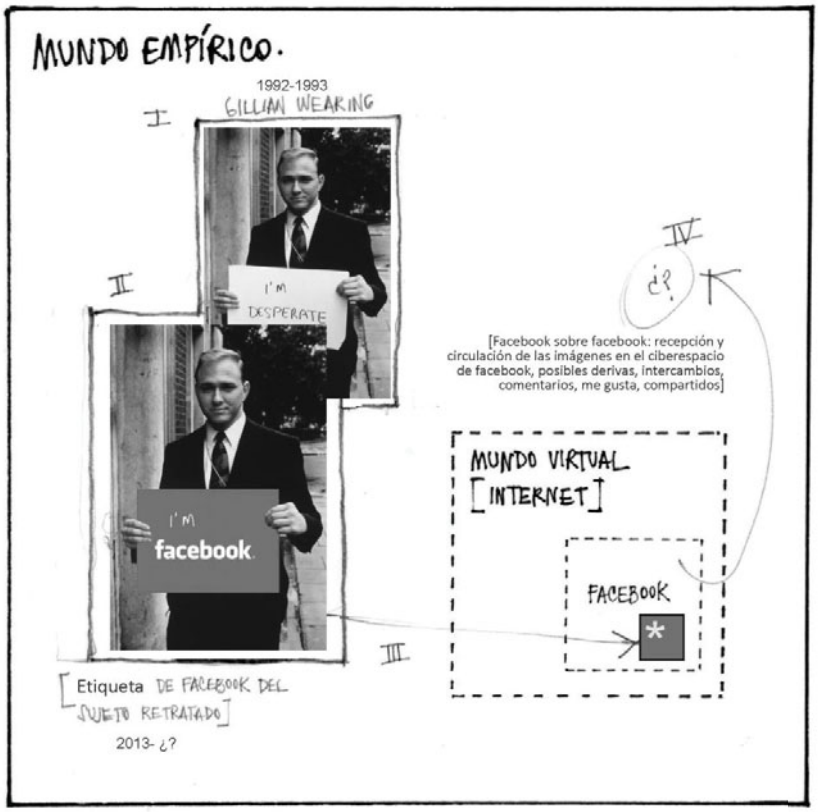
la artista inglesa Gillian Wearing llamada *"Signs that says what you whant them to say and signs that say what someone else want them to say"*. La serie de retratos fotográficos fue realizada durante 1992 y 1993 con desconocidos, a quienes la artista les daba una pancarta para que escribieran en ella lo que pensaban, sintieran o desearan y luego la frase fuese incluida en el retrato. El resultado es una cadena de imágenes-texto donde los retratados aparecen sosteniendo un cartel escrito por y acerca de ellos. "Ser devorado no duele" también copia su portada de una de las fotografías de Wearing. Un hombre sonríe como un Giocondo. Pero su apariencia es desmentida y negada por su cartel manuscrito: "estoy desesperado". Podríamos agregar, copiando a Magritte: "este no es un hombre que sonríe."

Fotografía 1. *Ser devorado no duele* (portada), fotomontaje digital, 2013

Fotomontajes

"Ser devorado no duele" incluye tres momentos: **[1]** un momento empírico, de contacto e inclusión del sujeto retratado, cuando es invitado a escribir en un cartel que ya contiene impreso el isologo de Facebook (tipografías blancas sobre el azul Facebook), quedando invitado así a dialogar u opinar acerca de la red social; **[2]** luego, un momento fotográfico, que incluye desde la toma fotográfica hasta la

selección, edición y posproducción de la imagen; **[3]** y por último, un momento cibernético, donde cada fotografía es trepada y puesta a circular, interpelar e interactuar en el propio ciber-entorno Facebook.



* *Álbum de fb: "Ser devorado no duele"*

El concepto

Este programa fotográfico, forma parte de un proyecto de trabajo más amplio, artístico/teórico, dado en llamar *Investigaciones adornianas*. Particularmente, "Ser devorado no duele" se detiene a explorar, aprovechar y problematizar las reflexiones que Adorno dedicó al problema de la relación de la esfera del arte –especialmente la música– y la sociedad de masas en la era del capitalismo tardío, donde las industrias de la cultura, del entretenimiento, del ocio y otros fenómenos

de alcance masivo juegan un papel fundamental en la administración y mercantilización de las esferas vitales. En este sentido, Facebook se levanta en el horizonte de nuestro presente como uno de los últimos y mayores fenómenos de masas, transformado precisamente en una sociedad virtual (o red social). Por ello, mediante esta serie fotográfica (todavía activa), se pretende construir una exploración-crítica interna de Facebook, utilizando su propio lenguaje y su propio canal de circulación de la información.

El programa busca deliberadamente insertarse en la zona de tránsito entre lo real y lo virtual, lo corporal y lo digital, la comunicación y la saturación, y entre lo artístico y lo social, asumiendo que lo virtual se ha convertido en los últimos años en un entorno cotidiano para una enorme parte de la sociedad contemporánea, de todos nosotros. Cada fotografía de la serie lleva la tensión imagen y palabra, y por ello actúa como un esquema del lenguaje-interface del propio Facebook, que también es a la vez visual y textual: así cada foto es un "retrato" por metonimia del medio entero de Facebook. Pero a medida que va creciendo el conjunto fotográfico, se va engrosando un discurso, ósea, un tejido textual, visual y colectivo de sentido sobre las experiencias, usos, funciones, relaciones, opiniones y críticas que los retratados tienen de Facebook. Como todo ello es subido a la misma red social, el conjunto fotográfico se va convirtiendo en una pequeña viñeta o pequeña nota al pie sobre Facebook dentro del propio Facebook. Es una pesquisa inmanente, parasitaria, encabalgada, interna. Es una muestra sociológica. Pero tiene algo de banal, porque Facebook es banal. Aprende e ilumina que las redes sociales son banalizantes. Y las redes sociales son banales porque hay algo de banal en la sociedad misma. Todas toman prestada la lógica de su objeto. Por eso "Ser devorado no duele" funciona en acto como un micromundo de Facebook.

El título

El título es tomado literalmente de un texto de Jordi Maiso (Universidad de Salamanca) acerca del período de Adorno en los Estados Unidos. El nombre original es "«Ser devorado no duele» Theodor W. Adorno y la experiencia americana", publicado en la revista *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* (Sep-Oct 2009):

> *Abstract:* El presente texto pretende desentrañar la experiencia americana de Theodor W. Adorno como un proceso de aprendizaje decisivo en la formulación de su Teoría Crítica. A partir de su exilio en Nueva York y de su participación en el Princeton Radio Research Project, Adorno no sólo adquiere un conocimiento directo del funcionamiento de la industria de la cultura y formula una decisiva aproximación teórica a la

> música radiofónica, sino que también toma conciencia de un cambio en la función social de la teoría que le permite llevar a cabo una aguda autorreflexión sobre la situación del intelectual emigrado. (Maiso, 2009)

Maiso titula su artículo a partir del final de uno de los sueños que Adorno escribía en Los Ángeles, durante su exilio en USA de una Europa copada por el fascismo. En este período, como es sabido, elaboró sus reflexiones acerca de los fenómenos de masas y la industria cultural.

> En el *Untermainkai* de Frankfurt me encontré con el desfile de un ejército árabe. Le pedí al rey Alí Feisal que me dejara cruzar y accedió. Entre en una hermosa casa. Tras algunos acontecimientos poco claros, me mandaron a otra planta, donde estaba el presidente Roosevelt, que tenía allí su despacho privado. Me recibió con mucha cordialidad. Pero, a la manera en que se habla a los niños me dijo que no tenía que prestar atención todo el tiempo y que podía coger tranquilamente un libro. Llegaron toda clase de visitas, sin que yo apenas me diera cuenta. Finalmente apareció un hombre corpulento y bronceado, al que Roosevetlt me presentó. Era Knudsen. El presidente explicó que había algunos asuntos de defensa que tratar y debía pedirme que me ausentara. Pero a toda costa tenía que volver a visitarlo. en una hojita de papel en la que ya había cosas escritas, garabateó su nombre, dirección y número de teléfono. -El ascensor no me llevó a la planta baja y la salida, sino al sótano. Allí me aguardaba el mayor de los peligros. Si me quedaba en el hueco, el ascensor inevitablemente me aplastaría; si me salvaba en el espacio elevado que lo rodeaba -al cual apenas alcanzaba-, me enredaría en los cables metálicos y las cuerdas. Alguien me aconsejó subir a otra elevación, situada quién sabe dónde. Yo dije algo sobre cocodrilos, pero seguí el consejo. Los cocodrilos ya se acercaban. Tenían cabezas de mujeres extraordinariamente bellas. Una se dirigió a mí con buenas palabras: «Ser devorado no duele». Para hacérmelo más fácil, antes me prometió las cosas más hermosas. (Adorno, 1942)

Nos queda preguntarnos: ¿qué cosa o quién aparece encarnado en la figura de los cocodrilos con cabezas de mujeres hermosas? ¿cuál es el mayor de los peligros que acosa al Adorno onírico, que lo persigue, lo encajona y final y tiernamente lo devora? ¿qué clase de fuerza monstruosa devora a sus víctimas con anestesia, sin dolor y prometiendo las cosas más hermosas? ¿No es acaso para Adorno la imagen perfecta de la razón mala, ilustrada, que prometió a la humanidad progreso y plenitud, pero que no hizo más que abrir en el núcleo de la modernidad sus fauces y conducir el curso de la historia al fascismo? ¿No es acaso también para Adorno la imagen perfecta de la razón mala, industrial, que promete a la humanidad entretenimiento y diversión y conduce el curso de la historia a la administración total?

Estrategia de producción

Para esta ocasión trabajé con dos amigos y fotógrafos: Ezequiel Exstein y Agustín Carri. Trabajé dos jornadas, retratando a desconocidos, "a tres lentes". Tomamos cerca de 200 fotografías. Esta estrategia hace mímesis del modelo industrializado, propio del capitalismo trasnacional, donde la producción devino simultánea y estandarizada.

Parasitismo

Resulta casi imposible esquivar los recientes fenómenos de masas de las redes sociales a la hora de pensar acerca de la relación entre el arte y nuestras sociedades Occidentales en el presente. Hoy el todo social se encuentra repartido entre el espacio empírico y el virtual, incluso antes que las razas, las clases, los géneros, las generaciones, las profesiones o las instituciones. No porque todas esas fragmentaciones no ingresen en el espacio virtual, sino justamente por lo contrario, las contiene a todas.

El mundo virtual encuentra su formato actual en lo que se llama *Web 2.0*, un estadio de la *World Wide Web* (bastante sugestiva la imagen de una telaraña mundial, diseñada para atrapar como la de un arácnido en la naturaleza, para que quien se pose quede pegado en la red). Esta versión de la Web reemplaza a la 1.0 centrada en páginas estáticas donde la información se ofrece unidireccionalmente a un usuario preconcebido como pasivo. En cambio, la versión 2.0 procura construirse como un soporte donde un cúmulo de sitios elásticos y flexibles actúan como canales de circulación, intercambio y comunicación entre usuarios activos. La voluntad es situar en el centro a las comunidades de usuarios, siendo ellos quienes determinan los contenidos de los sitios. Los formatos más flagrantes de este estadio del mundo virtual son los sitios *wikis* (*Wikipedia, Wikileaks*), los canales de audio y video (*Youtube, Vevo, Vimeo, Grooveshark, Soundcloud,* etc.), los *blogs* (el viejo *Fotolog, Blogger, Wordpress*), los *Mashup* (*Yahoo, Amazon, Flickr, Google* y todo su combo: *g-mail, google-chrome, google-talk, google-earth, google-books, google-calendars, google+, google-groups, incluso Youtube es parte del monopolio Google)* y las redes sociales (*MySpace, Linkedin, Twitter y Facebook)*.

Facebook es uno de los líderes de la Web 2.0. Aproximadamente 1100 millones de usuarios según *fb* (sería el país más poblado del mundo, la población de China, o la población total en 1900) y unos 600 millones de usuarios móviles, traducciones a 70 idiomas. Respecto del marketing las campañas de Facebook cuentan con el apoyo de *Nestlé, Unilever*, y *Coca Cola,* entre otras.

Fotografía 2

Fotografía 2. *Ser devorado no duele*, fotografía digital. Córdoba, 2013.

Preguntas

Adorno invirtió un enorme esfuerzo en afilar una serie de estrategias metodológicas, que configuran en el terreno de la reflexión filosófica la mediación entre el objeto (el fenómeno a reflexionar) y el sujeto (el teórico crítico). La idea benjaminiana de elaborar una fisionomía *paratáctica* (simultánea, en forma de constelación) del objeto de reflexión particular y tensionada constantemente con los fenómenos generales de la sociedad y la historia, es una idea –entre tantas- que

Adorno hizo propia en su método, bajo la noción de crítica inmanente. Adorno confiaba teóricamente que descifrar las configuraciones formales de los materiales era descifrar un pedacito de la configuración de un espacio social mayor, de un material más extenso, producido histórica y colectivamente. Esto es lo que remite el problema del «material estético» al concepto de progreso. Afirma Theodor Adorno:

> El momento histórico es constitutivo en las obras de arte. Son avanzadas las obras que se abandonan al material histórico de su tiempo sin reservas y sin jactarse por estar encima de él. Estas obras son la historiografía inconsciente de su época; esto las conecta con el conocimiento. (2004, p. 244)

AUTORES

Anderlini, Silvia Susana. Doctora en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba, Investigadora de planta del Área Letras del Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichon (FFyH, UNC), Profesora Titular de *Hermenéutica y Crítica Literarias* (UCC).
e-mail: anderlinisilvia@gmail.com

Berti, Agustín. Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba y Docente del Departamento de Cine y TV de la Facultad de Artes de la misma universidad. Investiga sobre el rol de la técnica en la cultura contemporánea y las artes.
e-mail: agustin.berti@gmail.com

Cagnolo, Carina. Profesora Titular de las cátedras de *Diseño e Interrelación de las Artes* y *Lenguaje Plástico Geométrico II*, Investigadora del Departamento de Artes Visuales. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Curadora independiente.
e-mail: carinacagnolo@gmail.com

Cura, Virginia. Licenciada en Psicología, Maestranda de la carrera "Teoría Psicoanalítica Lacaniana", Facultad de Psicología, UNC.
e-mail: curavirginia@gmail.com

Espinoza, A. Tania. Doctora en Letras por la Universidad de Cambridge. Profesora invitada en la Universidad Mayor de San Andrés en La Paz y Bard College Berlín.
e-mail: taniaesp@yahoo.com

Farrán, Roque. Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba, Investigador Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y miembro del Programa Estudios en Teoría Política del Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad (CIECS-CONICET).
e-mail: roquefarran@gmail.com

Fraenza, Fernando. Docente e Investigador del Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Doctor en Bellas Artes, Universidad de Castilla-La Mancha (España). Magister en Diseño, Universidad del Bío-Bío (Chile).
e-mail: fraenza@gmail.com

García, Luis Ignacio. Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba, Profesor regular en la UNC e Investigador del CONICET.
e-mail: luisgarciagarcia78@yahoo.com.ar

Gugger, Juan. Estudiante e Investigador en el Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Artista independiente.
e-mail: Juangugger131@gmail.com

Guzmán, Liliana J. Dra. en Pedagogía por la Universitat de Barcelona, Licenciada y Profesora en Ciencias de la Educación por la UNSL. Integrante del PROICO CyT 419301 "Tendencias epistemológicas y teorías de la subjetividad".
e-mail: lilianaj.guzman@gmail.com

Ipohorski, Ianina. Diseñadora Industrial e Investigadora en arte y fotografía, Doctoranda en artes de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.
e-mail: ianinaipo@yahoo.com.ar

Jaime, Bacile Eliana. Licenciada en Psicología, Profesora de la Facultad de Psicología, UNC y UPC.
e-mail: eliana.bacile@outlook.com

Lavaroni, Adrián. Estudiante de la Licenciatura en Psicología de la Universidad Nacional de Córdoba.
e-mail: tuti_n27@hotmail.com

Lavaroni, Andrea. Estudiante de la Licenciatura en Psicología de la Universidad Nacional de Córdoba.

López, Nicolás. Estudiante de la Licenciatura en Filosofía de la Universidad Nacional de Córdoba. Integrante de los equipos de investigación "Después de las vanguardias: arte y política en el pensamiento contemporáneo" y "Arte, escritura y pensamiento contemporáneos: experiencias, críticas y prácticas estéticas", pertenecientes al CIFFyH, UNC.
e-mail: nicolop87@hotmail.com

Molina, Manuel. Licenciado en pintura. Investigador en el Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Becario del Conicet. Artista y curador independiente.
e-mail: mm88.molina@hotmail.com

Moyano, Pablo Martín. Psicoanalista, Licenciado en Psicología, Docente e Investigador de la Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Córdoba. Miembro del Centro de Investigaciones y Estudios Clínicos, Asociado al Instituto del Campo Freudiano.
e-mail: pmmoy@hotmail.com

Paganini, Mateo. Licenciado en Psicología e Investigador del Programa de Estudios Indianos del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina (CEA-UNC). Doctorando en Letras en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC.
e-mail: mateopaganini@gmail.com

Perié, Alejandra. Docente e Investigadora del Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Doctora en Bellas Artes, Universidad de Castilla-La Mancha (España). Se desempeña como artista independiente.
e-mail: alejandraperie@gmail.com

Quiñonero, Marcelo. Licenciado en Grabado. Docente investigador en el Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.
e-mail: objetosindeterminados@gmail.com

Senmartin, Carolina. Docente e Investigadora del Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Magister en Teoría y Práctica de las Artes Plásticas Contemporáneas por la Universidad Complutense de Madrid.
e-mail: c.senmartin@gmail.com

Yonahara, Sergio Martín. Profesor Adjunto de la Cátedra de *Visión 1* e investigador del Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Magister en Docencia Universitaria, Universidad Tecnológica Nacional.
e-mail: syonahara@yahoo.com.ar

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Th. W. (1941) "On popular music". *Studies in Philosophie and Social Science*, vol. IX, nº 1, New York, The Institute of Social Research, pp. 17-48.

---------- (1949) *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen: Mohr. Traducción castellana A. L. Bixio, *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur, 1966.

---------- (2004) *Teoría estética* (Obra completa, 7). Madrid: Akal.

---------- (2007) *Composición para el cine* (junto a Hanns Eisler) / *El fiel correpetidor* (Obra completa, 15). Madrid: Akal.

---------- (2008) "Carteles de cine". En id., *Crítica de la cultura y sociedad I* (Obra completa, 10/1), pp. 309-316. Madrid: Akal.

AMADO, A. (2009) *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.

ANDREU MUÑOZ, M. (2006) "Puna. La mirada perdida". Recuperado de: http://www.hernankhourian.com.ar/txt/munoz.html

ARNHEIM, R. (1957) *Art and visual perception*. Berkeley: University of California Press. Traducción castellana der Rubén Masera, *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza, 1979.

AUMONT, J. (1990) *L'Image*. Paris: Nathan. Traducción castellana de Antonio López Ruiz, *La imagen*. Barcelona: Paidos, 1992.

AUMONT, J. y M. MICHEL (2006) *Diccionario teórico y crítico de Cine*. Buenos Aires: La Marca.

BADIOU, A. (1999) *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.

----------(2002) *Condiciones*. Buenos Aires: Siglo XXI.

----------(2007) *Manifiesto por la filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

----------(2007) *Lógicas de los mundos*. Buenos Aires: Manantial.

BADIOU, A. y F. TARBY (2013) *La filosofía y el acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu.

BELTING, H. (2007) *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.

BENJAMIN, W. (1973) "Pequeña historia de la fotografía". En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

----------(2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*. México: Itaca.

----------(2005) *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

----------(2009) *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Rosario: Prohistoria.

----------(2012) "París, capital del siglo XIX (1935)". En *El París de Baudelaire*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.

BENJAMIN, W. y G. SCHOLEM (1987) *Correspondencia 1933-1940*. Madrid: Taurus.

BERTI, A. (2011a) "*Agrippa (Un libro de los muertos)*: El soporte y la representación de la memoria". *Representaciones*. Vol. VI (2), pp. 5– 28.

---------- (2011b) Los objetos híbridos. Tensiones entre soportes materiales y código digital en la conformación de la obra de arte. En: Kozak, C. *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad. Actas del Seminario Internacional Ludión/Paragraphe*. Buenos Aires: Exploratorio Ludión.

BERTI, A. y A. RÉ (2013) Contra lo discreto: Mauro César y las poéticas de la desreferenciabilización. *Texto Digital*, Vol. 9 (2), pp. 1-25.

BERTÚA, P. (2012) *La cámara en el umbral de lo sensible*. Buenos Aires: Biblos.

BIRO, M. (2009) *The Dada Cyborg. Visions of the New Human in Weimar Berlin*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

BLEJMAR, J. (2008) "Anacronismos". *El río sin orillas*, Vol. 2 (2), pp. 200-211.

BRUNER, J. y S. WEISSER (1995) "La invención del yo: la autobiografía y sus formas". En Olson, D. y Torrance, N. (Comps.) *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona: Gedisa.

BUCHLOH, B. (2004) *Formalismo e historicidad*. Madrid: Akal.

BUCK-MORSS, S. (1995) *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor.

BÜRGER, P. (2010) *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

BURUCÚA, E. Y N. KWIATKOWSKI (2014) "El doble ausente. Representaciones de los desaparecidos". *New Left Review*, Segunda Época, nro. 87, julio-agosto 2014, pp. 101-118.

CANGUILHEM, G. (2005) *Lo normal y lo patológico*. México: Siglo XXI.

CANUDO, R. (1993) "Manifiesto de las Siete Artes". En: Romaguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H. *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.

CARROY, J. (1991) "L'invention d'un sujet expérimental". En *Hypnose, suggestion et psychologie. L'invention de sujet*. Paris: P.U.F. pp. 157-177.

CARROY, J. y H. SCHMIDGEN (2002) "Psychologies experimentales: Leipzig-Paris (1890-1910)". *Preprint 202*, Max Planck Institute for the History of Science.

COMOLLI, J.L. (2007) *Ver y poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.

COPJEC, J. (2002) *Imagine There's no Woman: Ethics and Sublimation*. Massachusetts: MIT.

CRAGNOLINI, M. (2002) "Una ontología asediada por fantasmas: el juego de la memoria y la espera en Derrida". *Escritos de filosofía*, Academia Nacional de Ciencias, Buenos Aires, Nº 41-42. Recuperado de: http://www.jacquesderrida.com.ar/index.htm

CHARCOT, J-M (1981) "Descripción de gran ataque histérico". *Revista de la Asociación española de neuropsiquiatría,* Vol 1 (2), pp. 121-126.

CHARTIER, R. (2008) *Escuchar a los muertos con los ojos: Lección inaugural en el Collège de France*. Buenos Aires: Katz.

DE MAN, P. (1991) "La autobiografía como desfiguración" (1979) En: AA.VV. *La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplementos de Anthropos Nº 29. Diciembre 1991. Barcelona.

DELEUZE, G. (1984) *La Imagen-movimiento. Estudios sobre Cine 1*. Barcelona: Paidós.

---------- (1985) *La Imagen-tiempo. Estudios sobre Cine 2*. Barcelona: Paidós.

---------- (2009) *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus.

---------- (2011) *Cine II: Los signos del movimiento y del tiempo*. Buenos Aires: Cactus.

---------- (2010) *Che cos'è l'atto di creazione?* Napoli: Cronopio.

DERRIDA, J. (1997) *Mal de Archivo. Una impresión freudiana.* Madrid: Trotta.

----------(2012) *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta.

DIDI-HUBERMAN, G. (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós.

---------- (2007) *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Ediciones Cátedra

---------- (2008) *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado.

---------- (2009) *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.

---------- (2011) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Rosario: Adriana Hidalgo.

---------- (2013) "Cuando las imágenes tocan lo real". En Didi-Huberman, G. y Clement Chéroux, J. A., *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Circulo de Bellas Artes.

DILLON, M. (2007) "Modelo para armar". *Página 12*, (20 de abril de 2007). Recuperado de http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3308-2007-04-20.html

DOW, A. W. (1899) *Composition*. New York: Doubleday Doran.

DURÁN, V. (2006) "Fotografías y desaparecidos: ausencias presentes". *Cuadernos de Antropología Social*, (24), pp. 131–144.

ECO, U. (1968) *La struttura assente*. Milano: Bompiani. Traducción castellana de Francesc Serra Cantarell: *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen, 1989.

----------(1975) *A Theory of Semiotics*. Milano: Bompiani. Traducción castellana de Carlos Manzano, *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1977.

FANTONI, G. (1998) *Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.

FARRÁN, R. (2010) "De la metapolítica a la politización del concepto: una lectura crítica en torno a la *Hipótesis Comunista* de Alain Badiou y la problemática distinción entre filosofía y política". *Revista Pensamento Plural,* Instituto de Sociología e Política, Mestrado em Ciências Sociais, Universidade Federal de Pelotas, Vol. 4 (7), pp. 143-157.
Recuperado de: http://www.ufpel.edu.br/isp/ppgcs/pensamento-plural/edicoes/07/09.pdf

FORTUNY, N. (2008) "La foto que le falta al álbum. Memoria familiar, desaparición y reconstrucción fotográfica en la obra de dos artistas argentinos". *Memorias de las XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación: 'Nuevos escenarios y lenguajes convergentes'. Red Nacional de Investigadores en Comunicación.*

FOSTER, H. (1996) "Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?" En *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: MIT Press, 1996.

----------(2001) *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.

FOUCAULT, M. (2005) *El poder psiquiátrico*. Madrid: Akal.

FRAENZA, F., M[a]. A. DE LA TORRE y A. PERIÉ (2009) *Ver y estimar arte apreciándonos a nosotros mismos, a comienzos del tercer milenio, y sobre todo, en regiones periféricas del mundo*. Córdoba: Brujas.

FREUD, S. (1991a) "17 Conferencia: El sentido de los síntomas" (1917). En *Obras Completas*. Tomo XVI. Buenos Aires: Amorrortu.

---------- (1991b) "La herencia y la etiología de las neurosis" (1896). En *Obras Completas*. Tomo III. Buenos Aires: Amorrortu.

---------- (1991c) "23 Conferencia: Los caminos de la formación de síntoma" (1917). En *Obras Completas*. Tomo XVI. Buenos Aires: Amorrortu.

---------- (1992) "Estudios sobre la histeria (1893-95)". En *Obras Completas*. Tomo II. Buenos Aires: Amorrortu.

---------- (1992) "Prólogo y notas de la traducción de J.-M. Charcot, *Legons du mardi de la Salpetríere (1887-88)* (1892-94)". En *Obras Completas*. Tomo I. Buenos Aires: Amorrortu.

---------- (1992) "Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad" (1908). En *Obras Completas*. Tomo IX. Buenos Aires: Amorrortu.

---------- (1992) "Psicología de las masas y análisis del yo" (1921). En *Obras Completas*. Tomo XVIII. Buenos Aires: Amorrortu.

---------- (1992) "Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis" (1933). En *Obras Completas*. Tomo XXII. Buenos Aires: Amorrortu.

---------- (1999) "Construcciones en el análisis" (1937). En *Obras completas*. Tomo XXIII Buenos Aires: Amorrortu.

---------- (2001) "Charcot". En *Obras Completas*. Tomo III. Buenos Aires: Amorrortu.

---------- (2008) "La interpretación de los sueños" (1901). En *Obras Completas*. Buenos Aires: Aguilar.

GARCÍA, L. I. (2011) "Memorias en montaje. Imagen, tiempo, política en la Argentina reciente". En *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*, Santiago de Chile: Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

GARCÍA, L. I. (2012) "Soberanía sobre las ruinas. Walter Benjamin trapero de la historia". En Villa, A. y Korinfeld, D. (Comps.) *Juventud, memoria y transmisión. Pensando junto a Walter Benjamin*. Buenos Aires: Noveduc.

GEHLEN, A. (1960) *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt am Main: Athenäum.

GENOUD, D. (2011) "Sobre Arqueología de la ausencia". En Quieto, L., *Arqueología de la ausencia*, Buenos Aires: Casa Nova.

GIBSON, J. J. (1950). *The Perception of the Visual World*, Boston: Houghton Mifflin. *La percepción del mundo visual*, Buenos Aires: Infinito, 1974.

GIUNTA, A. (2001) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.

GORELIK, A. (2005) "Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política". *Puntos de Vista*, n.82, agosto de 2005, Buenos Aires.

GROYS, B. (2009) *La Topología del arte contemporáneo*. Salón Kritik, julio, 2009. Recuperado de
http://salonkritik.net/08-09/2009/07/la_topologia_del_arte_contempo.php

HACKING, I. (2001) *La construcción social de qué*. Buenos Aires: Paidós.

HJELMSLEY, L. (1943) *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*, Kobenhaus: Universitet. Hay traducción castellana de J.L.Diaz de Llano, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1984.

HORKHEIMER, M. y TH. W. ADORNO (2001). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.

HUYSSEN, A. (2002) *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

INSDORF, A. (1996) *Francois Truffaut. Les Films de sa vie*. Paris: Gallimard.

JUNG, C. G. (1972) *Tipos psicológicos*. Buenos Aires: Sudamericana.

JUNKER, H. D. (1971) *"La reducción de la estructura estética: un aspecto del arte actual",* en Ehmer H., *Visuelle Kommunication. Beitrage zur Kritik der Bewusstseinsindustrie.* Kóln: DuMont. Traducción castellana de E. Subirats, en *Miseria de la comunicación visual. Elementos para una crítica de la industria de la conciencia,* (Barcelona, G.Gilli, 1977), pp.27-76.

KANDINSKY, W. (1926) *Punk und linie su fläche*. München: Albert Langen Verlag.

KIRSCHENBAUM, M. G. (2008) *Mechanisms: New media and the forensic imagination*. Cambridge, Mass: MIT Press.

KLEE, P. (1925) *Pädagogisches Skizzenbuch*. München: Albert Langen Verlag.

KLUGE, A. y O. NEGT (1993). *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Minneapolis: University of Minessota Press.

KRAUSS, R. (1997) *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos.

LACAN, J. (1986) *Le Seminaire. Livre 7, L'ethique de la psychanalyse*. Paris: Seuil.

---------- (1991) *El seminario de Jacques Lacan, Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

---------- (2000) *El seminario de Jacques Lacan, Libro 3: Las Psicosis.* Buenos Aires: Paidós.

---------- (2003) *Escritos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

---------- (2006) *El seminario de Jacques Lacan, Libro 23: El sinthome*. Buenos Aires: Paidós.

LACLANCHE-BOULÉ, C. (2003) *Constructivismo en URSS, Tipografías y fotomontajes.* Valencia: Campgrafic.

LAFAYE, J. (1999) *Quetzalcóatl y Guadalupe*. México: Fondo de Cultura Económica.

LAPLANCHE, J. & J. PONTALIS (2004) *Diccionario de Psicoanálisis.* Buenos Aires: Paidós.

LE BRETON, D. (1995) *Antropología del cuerpo y modernidad.* Buenos Aires: Nueva visión.

LEJEUNE, P. (1991) "El pacto autobiográfico" (1975) En: AA.VV., *La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Suplementos de Anthropos*, (29). Barcelona.

LEVIN, Th. (1990). For the Record: Adorno on Music in the Age of Its Technological Reproductibility. *October*, vol. 55 (Winter, 1990), pp. 23-47.

LONGONI, A. (2006) "La teoría de la vanguardia como corset. Algunas aristas de la idea de vanguardia en el arte argentino de los 60/70". En *Pensamiento de los confines*, n.18, julio de 2006, Buenos Aires, pp. 61-68.

----------(2009) "Apenas, nada menos. En torno a *Arqueología de la ausencia* de Lucila Quieto". *Ramona,* (97), pp. 56-61.

----------(2010) "Fotos y siluetas: políticas visuales en el movimiento de derechos humanos en Argentina".
Recuperado de http://ayp.unia.es/dmdocuments/afterall_25_%20analong.pdf

LONGONI, A. y M. MESTMAN (2000) *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

LÓPEZ, V. (2014). *Espacio en Blanco. Ejercicios para una pintura de carácter analítico y fragmentario.* Trabajo final de Licenciatura en Pintura. Córdoba: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.

LÖWY, M. (2002) *Walter Benjamin. Aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*. Buenos Aires: FCE.

MAC DONALD, S. (2011) *Ficunam (06): Entrevista a Artavazd Peleshyan.* Festival Internacional de cine UNAM: Artavazd Peleshyan en foco. Publicada en MacDonald, S. (1998) *A Critical Cinema 3.* San Francisco, USA: University California Press. Recuperado de http://ojosabiertos.otroscines.com/ficunam-06-entrevista-a-artavazd-peleshyan/ Versión al español Borrini-Koza, copyleft, 2011.

MAISO, J. (2009) "«Ser devorado no duele» Theodor W. Adorno y la experiencia americana". En *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura,* CLXXXV 739 septiembre-octubre.

MAISO, J. y B. VIEJO (2006). Imágenes en negativo. Notas introductorias a "Transparencias cinematográficas", de Theodor Adorno. *Archivos de la filmoteca*, vol. 52, pp. 122-129.

MANDELSTAM, O. (2004) *Viaje a Armenia*. Córdoba: Alción.

MANN, H. (1841) "Moral objets to be aimed at in school", *Common School Journal,* n°3, pp.186 y ss.

MARCHÁN FIZ, S. (1986) *Del Arte objetual al arte de concepto.* Madrid: Akal.

MAMULA, T. (2013) *Cinema and Language Loss; Displacement, Visuality and the Filmic Image*. New York and London: Routledge.

MASOTTA, O. (1986) *Lecciones de introducción al psicoanálisis*. México: Gedisa.

MATE, M. R. (2009) *Medianoche en la historia. Comentario a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*. Madrid: Trotta.

MEDINA, H. (2012) "El Archivo Biográfico Familiar de Abuelas de Plaza de Mayo: restituir como práctica de la memoria y la transmisión". En Villa, A. y Korinfeld, D. (Comps.) *Juventud, memoria y transmisión. Pensando junto a Walter Benjamin*. Buenos Aires: Noveduc.

MENNA, F. (1974) *La Linea analítica del´arte moderna.* Torino: Einaudi. Traducción castellana de Fernando Fraenza, *La Tendencia analítica en el arte moderno*. Córdoba, Cátedra de Problemática general del arte, 2010.

MIER, S. T. de (1917) *Memorias de Fray Servando Teresa de Mier*. Madrid: América.

---------- (1944) "Manifiesto Apologético". En Vergés, J. M. Miguel I. y Díaz-Thomé, H., *Escritos inéditos de Fray Servando Teresa de Mier*. México: Fondo de Cultura Económica.

---------- (1944) "Exposición de la persecución que ha padecido desde 14 de junio de 1817 hasta el presente de 1822, el Dr. Servando Teresa de Mier". En Vergés, J. M. Miguel I. y Díaz-Thomé, H., *Escritos inéditos de Fray Servando Teresa de Mier*. México: Fondo de Cultura Económica.

---------- (2008) "Apuntes del sermón de 12 de diciembre de 1794". En Hernández y Dávalos, J. E., *Colección de documentos para la Historia de la Guerra de Independencia de México. Tomo III*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

MILLER, A. (1949) "Tragedy and the Common Man", *The New York Times* (27 de febrero de 1949).
Recuperado de: http://www.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-common.html

MILLER, J.-A. (2014) "El inconsciente y el cuerpo hablante". Presentación del tema del X Congreso de la Asociación Mundial de Psicoanálisis a celebrarse en Río de Janeiro, 2016.
Recuperado de: http://wapol.org/es/articulos/

MOHOLY-NAGY, L. (1929) *Von Material zu Architektur*. Berlin: Kupferberg.

MOREIRAS, A. (1991) "Autografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)". En AA.VV., *La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Suplementos de Anthropos,* (29). Barcelona.

MOSÈS, S. (1997) *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Madrid: Cátedra.

MOYANO, P. (2011) "La sorpresa: factor capital de las vanguardias". *Boletín de la Asociación Freudiana de Psicoanálisis*, Tucumán, (25), pp. 6-7.

PAREJO McWEY, M. (2001) "La creación en imágenes de un tiempo imposible". *El mundo*, (26 de noviembre de 2001). Recuperado de http://www.elmundo.es/elmundo/2001/11/23/ cultura/1006529200.html

PASOLINI, P.P. (1991) *Empirismo herético.* Milan: Garzanti.

---------- (1992) *Petrolio.* Torino: Einaudi.

---------- (2005) "Observaciones sobre el plano secuencia" [1967]. *El Poeta y su Trabajo*, (21), pp. 15-21. Recuperado de: http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/colecciones/

PERIÉ, A. (2009) *Opacidad y transparencia de los procedimientos alegóricos o de montaje en el llamado arte contemporáneo.* Tesis de Doctorado. Cuenca: Universidad Castilla La Mancha.

PEZELLA, M. (2004) *Estética del cine*. Madrid: Machado Libros.

PIERANTONI, R. (1979) *L'occhio e l'idea. Fisiologia e storia della visione*. Genova: Boringhieri. Traducción castellana de Rosa Premat, *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión*. Madrid: Paidós, 1984.

PIÑA CHAN, R. (1993) *Quetzalcóatl. Serpiente emplumada*. México: FCE.

QUIETO, L. (2011) *Arqueología de la ausencia.* Buenos Aires: Casa Nova.

RANCIÈRE, J. (2011) "Si existe lo irrepresentable". En *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.

REYES, A. (1917) "Prólogo". En Mier, Servando Teresa de, *Memorias de Fray Servando Teresa de Mier*. Madrid: América.

RICCIARDI, A. (2003) *The Ends of Mourning; Psychoanalysis, Literature, Film.* California: Stanford University Press.

RUEDI, K. (1998) *Bauhaus dream-house: Architectural education in the age of image reproduction*. Tesis Doctoral, University of London.

SÁNCHEZ BIOSCA, V. (1996) *El montaje cinematográfico. Teoría y Análisis*. Barcelona: Paidós.

SARLO, B. (2011) *El imperio de los sentimientos.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

SAXL, F. (2007) "Notas de Kreuzlingen". En L. Binswanger y A. Warburg, *La curación infinita*. Buenos. Aires.: Adriana Hidalgo editora.

SCOTT, R. (1959) *Fundamentos del diseño*, Buenos Aires: Victor Lerú.

SIMONDON, Gilbert (2007) *El modo de existencia de los objetos técnicos.* Buenos Aires: Prometeo Libros.

STERN, G. (1995) *Obra fotográfica en Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

----------(2003) *Sueños, fotomontajes de Grete Stern.* Buenos Aires: Fundación CEPPA.

STIEGLER, B. (2002) *La técnica y el tiempo I. El pecado de Epimeteo*. Hondarribia Guipuzkoa: Hiru.

URIBE, J. P. y OMAÑA, M. De (2008) "Dictamen sobre el sermón que predicó el padre doctor fray Servando Mier el día 12 de diciembre de 1794". En Hernández y Dávalos, J. E., *Colección de documentos para la Historia de la Guerra de Independencia de México. Tomo III*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

VERGÉS, J. M., I. MIGUEL y H. DÍAZ-THOMÉ (1944) *Escritos inéditos de Fray Servando Teresa de Mier*. México: Fondo de Cultura Económica.

VEZZETTI, H. (2003) "El psicoanálisis en Idilio". En *Sueños, Fotomontajes de Grete Stern*. Buenos Aires: Ediciones fundación CEPPA.

WARBURG, A. (2007) "Cartas y fragmentos autobiográficos". En L. Binswanger y A. Warburg, *La curación infinita*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

---------- (2008) *El ritual de la serpiente*. Madrid: Sexto Piso.

WILLETT, J. (1997) *Heartfield versus Hitler*. Paris: Hazan.

WINNICOTT, D. (1972) *Realidad y juego*. Buenos Aires: Galerna.

OTRAS FUENTES

BORNUNDA, J. I. (1898) *Clave general de jeroglíficos americanos, manuscrit inédit publié par le duc de Loubat* [Joseph F. Loubat]. Roma: Jean P.Scotti.

BOURNEVILLE, D. y P. RÉGNARD (1878) *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Tomo II. París: Bureaux du Progrès médical.

BRIQUET, P. (1859) *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*. París: Baillière. Recuperado: 5/5/2012, https://archive.org

MONTMEJA, A. y J. RENGADE (1869) *Revue photographique des hopitaux de Paris*. Paris: Delahaye. http://books.google.com.ar/

REVISTA *Idilio* (1948 – 1951). Buenos Aires: Ed. Abril.

FILM *Freud, una pasión secreta*, de John Huston (1962).

FILM *Augustine*, de Alice Winocour (2012).

FILM *Accattone*, de Pier Paolo Pasolini (1961).

FILM *Pasolini l'enragé*, de Jean-André Fieschi (1966).