

El sentido del montaje y las técnicas del collage.

Manuel de Prada.

"No se puede pegar un campo de trigo en el lienzo; para volver a colocar la pintura en su escala emotiva hay que conformarse con un sello de correos, por ejemplo".

Louis Aragon. *"Collages en la novela y en el cine"*. 1965

Montaje: entre el arte y la artesanía.

Montar es la acción de superponer o ensamblar cosas diferentes. Se puede montar a caballo, montar un negocio, un mueble, un aparato, una exposición o una fiesta; se pueden realizar montajes espectaculares y montajes fraudulentos. Algunos trabajan en cadenas de montaje, pero todo pretendemos, reflexivamente, montárnoslo bien.

Montar es *armar* algo con habilidad para que sirva a un fin; montar, en este sentido, se relaciona con las antiguas palabras *téchne* y *mechané*, las cuales se aplicaban en la antigua Grecia a todo lo realizado con astucia y habilidad. (*Mechanéomai*, en griego jonio, era maquinar en el sentido urdir o tramar, y *mechané*, un ingenio ideado originalmente para servir en la guerra, un *arma*).

Las armas se *montan* cuando se preparan para su devastadora función. Pero las armas antes mostraban, del lado edificante, el arte con que se fabricaban. (Aunque el *artero* y la *artillería* -antes *artelle-*

ría- no den buena imagen del arte, la raíz latina *ar* y la griega *arti* aluden a la buena unión de las cosas; así lo indican la palabra latina *ars-artis*, arte, y las griegas *artios*, proporcionado o adecuado, y *arti-kollos*, bien ajustado).

Para montar las cosas se requiere un arte; pero no un arte caprichoso sino el arte que, utilizando al artífice como intermediario, presenta ante el hombre el orden natural. Esto fue lo que Le Corbusier debió intuir cuando escribió: *"el Partenón, máquina terrible que domina y tritura"*. Antes que Le Corbusier, algunos románticos, como Novalis y Schlegel, también pensaron que todo arte es mecánico: *"a menudo se cree ofender a un autor cuando se hacen comparaciones con el mundo de la industria; pero el verdadero autor, ¿no debe ser también un fabricante?"*, se preguntaba Schlegel.

A pesar de que la condición mecánica del montaje se opone al arte del sujeto inspirado (antes *mousika*), al arte del sujeto arrebatado (antes *mántica* o

EL SENTIDO DEL MONTAJE

mania) y al arte de la pura expresión (antes impensable), las técnicas de montaje gozan de buena salud. El valor que se concede a los montajes teatrales, fotográficos, cinematográficos, musicales y expositivos, así como a las técnicas de *collage* (del francés, encolado o pegado), lo confirma. Sólo los montajes poéticos o literarios parecen haber perdido, sin razón aparente, la relevancia que tuvieron en las primeras décadas del siglo XX.

El simple fundamento del montaje, que consiste en unir elementos de distinto orden para producir algo útil y significativo, permite al montaje participar del arte y las artes. Así, mientras los artistas se dedican al montaje de *instalaciones*, los montadores montan objetos y exposiciones. Entre las *instalaciones* y los objetos, se encuentran las representaciones.

El montaje teatral, por ejemplo, permite el ajuste y coordinación de los elementos de la representación para someterlos al plan artístico del director del espectáculo; el montaje musical, permite obtener una grabación unitaria mediante la combinación de dos o más grabaciones diferentes; el fotográfico, obtener una imagen significativa con trozos de otras fotografías (o con fotografías diferentes) y el montaje de exposiciones, que obras muy diversas puedan tener algún significado cuando se presentan juntas. El montaje cinematográfico, sin embargo, suele considerarse el paradigma del montaje.

El montaje cinematográfico consiste en la ordenación del material filmado, a menudo sin seguir el orden del guión, para construir la versión definitiva de la película. Durante el montaje se seleccionan, recortan y ajustan las distintas partes de la filmación para obtener la copia definitiva. Ahora bien, el montaje cinematográfico sólo es efectivo cuando los fragmentos al unirse producen la unidad de la representación. Por eso el verdadero montador no es el operario-montador, sino el que produce con diversos fragmentos la ilusión de unidad, esto es, el director-montador que ordena el montaje para conseguir que la obra sea expresiva. Cuando esto no se consigue el montaje no es montaje, sino acumulación.

A pesar de los incondicionales de las experiencias *dogma*, el cine no necesita recurrir a la continuidad para que la unidad de la representación se produzca. La continuidad, de hecho, puede convertirse en un obstáculo para que la obra resulte expresiva. Esto se

explica porque la discontinuidad que impone el montaje obliga a que el espectador reconstruya en su mente la unidad de la representación. Según Siegfried Kracauer ("*Teoría del cine*"), la narración cinematográfica debe ser montada de manera que no se limite a desarrollar la intriga, sino que además se aparte de ella para que las cosas y las acciones aparezcan en toda su indeterminación. En muchas películas americanas, recordaba Epstein, una pistola era extraída de un cajón para luego aparecer ampliada, ocupando toda la pantalla, como una terrible amenaza que prefiguraba vagamente el momento decisivo de la película.

Buena parte de la eficacia del montaje se debe a que permite que las emociones y sentimientos del espectador intervengan en la reconstrucción de la obra. Según Sergei Eisenstein ("*El sentido del cine*"), el autor tiene una imagen mental de la obra antes de empezar a componerla. Cuanto más definida se encuentre esta imagen, más unidad podrá tener la representación. La tarea del autor, sin embargo, es convertir su imagen mental (vaga, al no haberse concretado) en unas pocas representaciones parciales de ella que, montadas con habilidad, permitan evocar al espectador la imagen inicial.

Es cierto que la reconstrucción que realiza el espectador se encuentra sujeta al camino propuesto por el autor mediante su estrategia de montaje, pero esto no impide que cada espectador proyecte en ella su vida interior y obtenga así una imagen distinta de la misma obra.

La importancia de la discontinuidad y el contraste en el cine se aprecia en la preocupación que sintieron los directores-montadores del cine soviético ante la posibilidad de incorporar a cada escena su sonido natural.

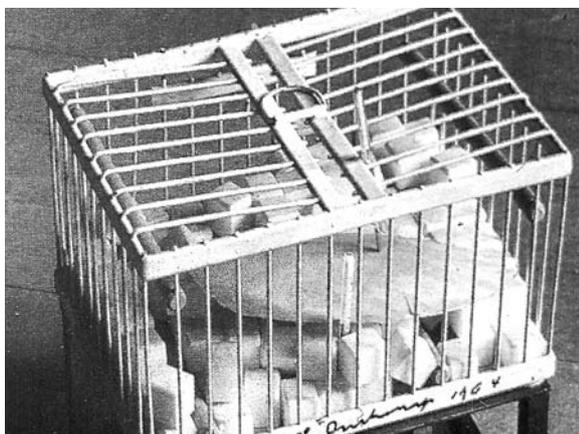
En el "*Manifiesto del contrapunto sonoro*", firmado por Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov a principios de la década de los 30, se insiste en que una concepción falsa de las posibilidades del cine sonoro no sólo puede estorbar el desarrollo del cine-arte, sino también aniquilar su capacidad expresiva. Los directores-montadores revolucionarios temían que el sonido, si se incorporaba a la imagen sin recurrir al montaje, convertiría la representación cinematográfica en una especie de teatro proyectado sobre la pantalla; temían que el sonido, si no era tratado como un elemento más del montaje, no fuera capaz

EL SENTIDO DEL MONTAJE

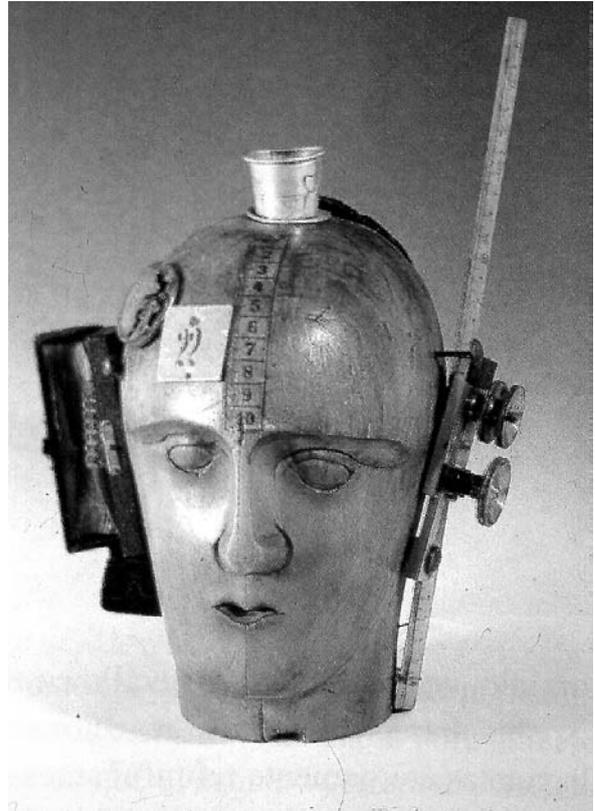
de resolver los complejos problemas de expresión que el cine planteaba. *"Sólo la utilización del sonido a modo de contrapunto respecto a un fragmento de montaje visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje. Las primeras experiencias con el sonido deben ir dirigidas hacia su no coincidencia con las imágenes visuales"*, se dice en el tercer punto del manifiesto.



Marcel Duchamp. "Rueda de bicicleta". 1913.



Marcel Duchamp. "¿Por qué no estornuda Rose Sélavy?" 1921.



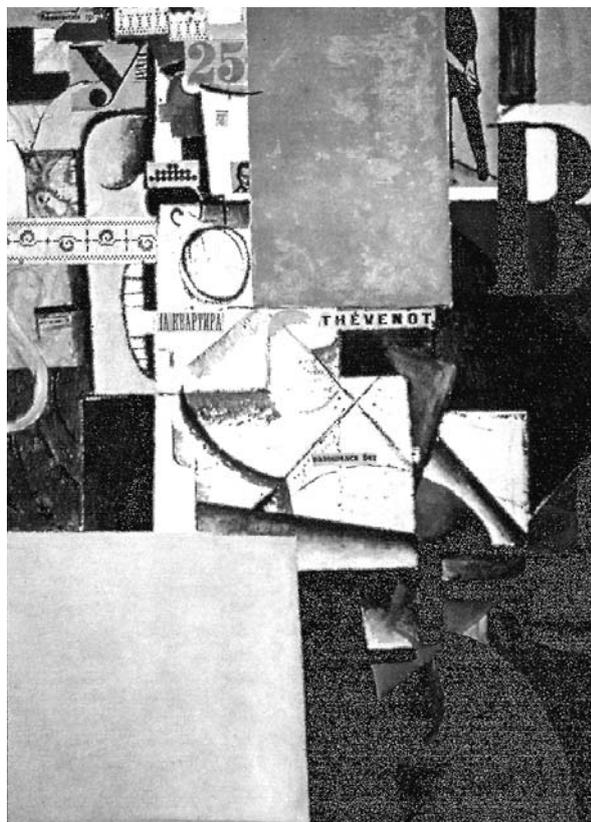
Raoul Hausmann. "El espíritu de nuestra época". 1919-1920.

Tenían razón; la representación gana en expresividad cuando el sonido contrasta con la imagen: los bombardeos musicales de *"Apocalypse now"* y el inicio de la serie *"six feet under"*, donde la tranquila música que acompaña el plácido discurrir del vehículo conducido por el protagonista continúa sonando mientras se produce una inesperada y brutal colisión con un autobús, son dos buenos ejemplos de ello.

El problema del montaje cinematográfico (y del montaje en general) es que la discontinuidad y el contraste no son condiciones suficientes para que la unidad de la representación se produzca. Recurrir a las leyes del montaje (causa-efecto, oposición, similitud, yuxtaposición, simultaneidad), a sus tipos (lineal, paralelo o *cross-cutting*, alterno y retrospectivo o *flash back*) o a sus formas de ordenación temporal (métrica, rítmica, tonal y contrapuntística), no garantiza la unidad de la obra. Esto ocurre porque el montaje no se caracteriza sólo por el corte y el contraste, sino también por producir, a pesar del corte y el contraste, la ilusión de unidad.

La ilusión de unidad que produce el montaje cinematográfico a pesar del corte y el contraste, es

EL SENTIDO DEL MONTAJE



Kasimir Malevich. "Collage". 1914.

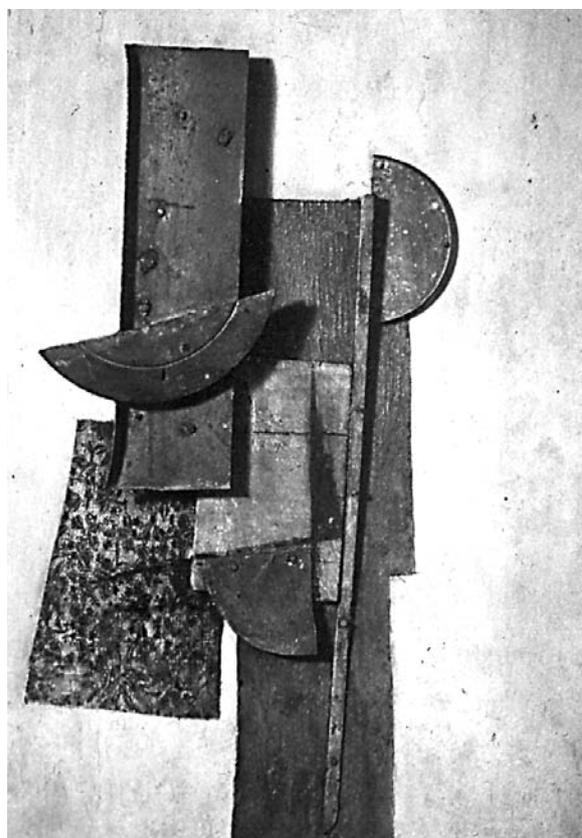
común a todos los montajes, ya sean artísticos o artesanales, actuales o de épocas pasadas. Esta es la ilusión que permitió a Eisenstein comparar sus montajes con los antiguos jeroglíficos egipcios. (Eisenstein pensaba, anticipándose al estructuralismo, que todo montaje es un texto jeroglífico donde cada signo adquiere un significado distinto en función del lugar que ocupa en el conjunto).

La relación entre los montajes artísticos y artesanales, así como la relación entre los montajes actuales y los montajes producidos en otras épocas y contextos, sin embargo, ha sido otras veces negada. Según Kracauer, por ejemplo, si el cine es en alguna medida un arte, no debe confundirse con el arte: el más creativo de los directores, pensaba Kracauer, es mucho más dependiente de la naturaleza elemental que el pintor o el poeta.

Peter Bürger, por su parte, al dudar de la identidad idealista entre forma y contenido, ha presentado el montaje como paradigma del arte "actual" en tanto supone la superación de la estética idealista. (*"El concepto de verdad que supera la verdad absoluta del idealismo no enfrenta la verdad a la no verdad,*

sino a otras verdades", escribió Bürger en su obra *"Crítica a la estética idealista"*).

Los montajes y *collages* producidos por las vanguardias, según Bürger, son *tipos de producción artística de actualidad* que han abandonado su vinculación con la producción artesanal. Fundamenta esta afirmación en que el productor de montajes no otorga forma y significación a una materia, como hace el artesano, sino que agrupa diferentes objetos que ya tienen significado, para encontrar, probando distintas alternativas de montaje, la forma definitiva de la obra: *"cuando el artista de vanguardia integra en su obra desechos de la vida diaria (billetes de transporte, botones, tapas de cajetillas, etc.) renunciando provocadoramente a la elaboración de los elementos, hace aparecer, precisamente así, el carácter de producto artificial que tiene su obra. Difícilmente puede decirse que su obra parezca algo dado naturalmente. Que la ilusión de inmediatez de la experiencia estética oculte al receptor el proceso de trabajo es algo que ha puesto en claro el hermetismo del arte moderno"*.

Vladimir Tatlin.
Composicion sintético-estática. 1914-15

EL SENTIDO DEL MONTAJE

Los montajes producidos por las vanguardias, por otro lado, han sido considerados la respuesta crítica de los artistas ante las nuevas realidades surgidas con la producción industrial en masa. Los montajes de las vanguardias, en este caso, tendrían por finalidad desmontar, tanto los montajes producidos por las estructuras capitalistas (que convierten al ser humano en una especie de máquina productiva), como la propia idea de arte burgués; los montajes modernos tratarían de presentar, en definitiva, el carácter fragmentario y absurdo de la vida cotidiana en el seno del sistema de producción capitalista, así como la condición alienada y despersonalizada del hombre moderno. Las desmembraciones de los cuerpos, la repetida aparición de máquinas, maniqués y engranajes en los montajes de las vanguardias, tendría este sentido.

Ahora bien, considerar que los montajes *actuales* superan la estética idealista o considerar que responden a las nuevas estructuras de producción en masa, no niega el parentesco que existe entre los montajes modernos y los antiguos montajes; no niega que la ilusión que produce el montaje sea la misma en todos los casos.

Las diferencias entre la artesanía y el arte actual, entre las formas destinadas al uso y el culto, por un lado, y las formas destinadas a la contemplación, por otro, son muy claras y evidentes. Pero la reciente aparición de un *arte universal* en el que se incluyen todos los montajes producidos por el hombre, antiguos o modernos, quizás permita ver en el arte del montaje un modo universal y original de la representación. Si nuestras características biológico-somáticas no han cambiado a lo largo del tiempo histórico, y el arte de los pintores de bisontes de Lascaux está registrado con el mismo nervio óptico y la misma empatía táctil que la pintura más reciente, no tiene por qué resultar paradójico que algunas obras de arte actuales no nos digan nada y concedamos sentido a obras producidas por artesanos en épocas remotas, escribió George Steiner.

Si se logra conciliar la *lógica de la identidad* (basada en lo que permanece) con la *lógica de la diferencia* (basada en las condiciones del contexto), el montaje aparece en el origen de la representación. Es evidente que montar no es amontonar, pues la posibilidad de que una unión arbitraria de elementos produzca un nuevo significado es mínima. Para que esto ocurra, según Bürger, se requiere un suple-

mento de escenificación. Y es razonable suponer, como él mismo hizo, que los montajes actuales sólo se produjeron cuando existió el suplemento de escenificación suficiente (y necesario) para hacerlos significativos. Pero tal hipótesis no niega que otros suplementos de significación, presentes en otros momentos de la historia también otorgaran sentido al montaje. Las pinturas de los hombres prehistóricos, de hecho, con sus alteraciones de escala, superposiciones y recursos ilusionistas (como la representación de animales en movimiento con más patas de las propias), han sido consideradas por algunos montadores los primeros montajes. Entonces, las figuras estilizadas de la prehistoria que presentan motivos geométricos superpuestos sobre ellas, las mujeres-cuchara talladas en madera por los artesanos africanos, las asas de vasijas con forma de animal de los hititas, los cántaros antropomórficos de Tiahuanaco, las pinturas murales de los egipcios, los postes totémicos de los indios americanos, entre otras muchas manifestaciones artesanales donde escenas y objetos diversos se reúnen sin lógica aparente, no se encontrarían tan alejados de los modernos montajes como hace suponer su antigüedad.

El sentido profundo del montaje aparece, desde distintos ángulos, en el pensamiento de Lévi-Strauss. Lévi-Strauss pensaba, por ejemplo, que la historia es una especie de montaje mítico-poético (o una suerte de *collage* intelectual) producido por el historiador. Los acontecimientos históricos han ocurrido, es evidente, pero ¿dónde?, se preguntaba el antropólogo. Cada episodio de una guerra, por ejemplo, se resuelve en una multitud de episodios psíquicos e individuales; por consiguiente, continuaba, es el historiador quien constituye el hecho histórico por abstracción y selección. Si prescindimos de la abstracción y la selección, escribió Lévi-Strauss, descubriremos que la historia no ha ocurrido nunca. ("*Mito y significado*"). Detrás del historiador, sin embargo, se encuentra el espíritu.

Es verdad que la historia se compone de fragmentos previamente inventariados por el historiador en función de los significados; es cierto que el historiador, para configurar el acontecimiento histórico, los elige, corta y recorta de todo el material disponible. Pero no es el historiador quien produce la historia, sino el espíritu. No han sido los historiadores, sino el espíritu a través de la Historia, quien ha puesto los objetos producidos por los humildes artesanos del pasado al lado de las obras de arte producidas

EL SENTIDO DEL MONTAJE



1-6. "Rython": recipiente de terracota en forma de animal, con decoración geométrica superpuesta. Período Cicládico Antiguo.

por los artistas modernos. Con este montaje, el espíritu ha presentado ante el hombre el subterráneo parentesco que existe entre todas las producciones humanas originales.

Del ídolo al arte y del arte al espectáculo; del objeto de culto al bello objeto, y de éste, al objeto espectacular. Las cosas han cambiado, pero quizás no han cambiado tanto como parece, si consideramos que los montajes actuales siguen hablando al hombre actual de la misma manera que los ídolos y los mitos hablaban a los antiguos, a saber: sin que se note que, más que hablarnos, somos hablados por ellos. Entonces no se extingue el arte, sino la idea de progreso lineal que lo alimenta desde el romanticismo.

Entre el espectáculo "*Matrix*" y la fábula cavernaria de Platón no hay mucha distancia. Siempre mitos; montajes metafóricos, ilusiones. No es el poeta quien da sentido a la metáfora, sino el espíritu colectivo. Somos, como siempre, creación del espíritu; lo que sentimos, pensamos y producimos, es el producto de su actividad.

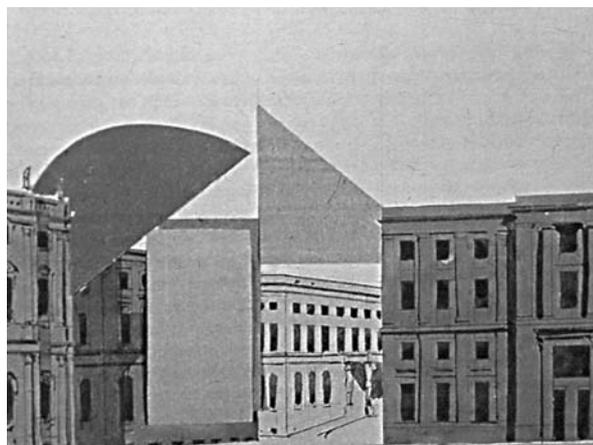
De un lado, el *arte universal*; del otro, el artista que pretende crear su obra autónoma y libremente al margen, incluso, de su vinculación con lo humano.

Pero todo queda en casa pues, aunque a veces parezca imponerse el yo privado (de la participación) que tanto nos ilusiona (el *idiotes* de los griegos), se impone el *idios* propio y privativo de la comunidad. La imaginación individual se construye sobre la colectiva.

Es evidente que los montajes y *collages* del siglo XX presentan un mundo fragmentado y *deshumanizado*. Los *collages* cubistas de Picasso Braque, Tatlin o Schwiters, los fotomontajes constructivistas, los provocadores montajes dadaístas de Hausmann, Heartfield, Duchamp, Picabia, Grosz o Man Ray, los surrealistas de Ernst, los literarios de Breton, Aragon, Tzara, Elouard y Joyce, o los musicales de Stravinsky, entre muchos otros, han sido considerados manifestaciones de un espíritu indiferente y destructivo que representa un mundo de acontecimientos descarnados. Pero también puede ocurrir que el artista, cuando destruye los criterios de belleza y sentido heredados, no obedezca a un impulso individual, aunque pueda parecerlo, sino a un impulso natural que tiene su origen en el inconsciente y responde a la dialéctica natural entre generación y destrucción. (Todo arte, pensaba Bataille, comparte con los estados infantiles y arcaicos su afán expresivo y destructivo).

Según Bergson ("*La evolución creadora*"), "*es*

EL SENTIDO DEL MONTAJE



Natan I. Altman. Proyecto para decorar el Palacio de invierno de Petrogrado. 1918.

siempre el modo de discontinuidad, una vez escogido, lo que se nos aparece como lo efectivamente real". Asesinamos para conocer porque la inteligencia no se representa claramente más que lo discontinuo. Pero en el juego de la imaginación, el cerebro monta recuerdos, sueños y pensamientos para producir imágenes significativas. De acuerdo con Bergson, *"los esquemas mentales se definen en función de imágenes reales o posibles. Consisten en una espera de imágenes, en una actitud intelectual destinada unas veces a preparar la llegada de una imagen precisa, como en el caso de la memoria, y otras a organizar un juego, más o menos prolongado, entre las imágenes capaces de insertarse en ellos, como en el caso de la imaginación creadora".* ("La energía espiritual").

La imaginación, facultad de la mente para representar las cosas mediante imágenes, produce significados cuando trasforma las discontinuidades del mundo real-objetivo en una continuidad significativa regida por la indeterminación, es decir, cuando proyecta los objetos más allá de sus propios límites y produce una ilusión de continuidad que se opone a la discontinuidad con que el realismo ingenuo presenta los objetos. Las barreras que rompe la imaginación, en este caso, son las barreras que rompe el montaje.

Incluso los cortes que configuran los escenarios y encuadres, aunque limitan la visión, permiten que la imaginación los proyecte más allá del marco visible: *"el que desde fuera mira por una ventana abierta nunca ve tantas cosas como cuando mira la ventana cerrada"*, escribió Baudelaire. Cuanto menos se ve, más actúa la imaginación.

"Había una persona en la cabina... y sorprendí la conversación de la mujer que hablaba. Las conversaciones telefónicas de las que sólo se oye una parte, y que dejan a la imaginación las contestaciones del interlocutor invisible, siempre han tenido para mí el atractivo de un juego, porque dejan abiertas muchas soluciones a los problemas que plantean.... en cuanto la desconocida colgó, subí precipitadamente a reconstruir la conversación en el papel cuadriculado del café". Así construyó Louis Aragon uno de sus *collages* literarios.

La universalidad del montaje

Cuando ruedas, escribió Stanley Kubrick en 1972, *"quieres asegurarte de que no te olvidas de nada, y te cubres las espaldas hasta donde el tiempo y el presupuesto lo permitan. No me afecta el hecho de perder material; corto todo hasta el esqueleto. Cuando montas, quieres desembarazarte de todo lo que no es esencial".*

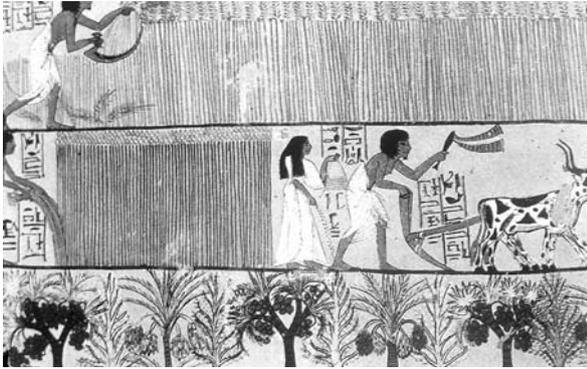
El recorte es condición del montaje, pero no todos los recortes pueden montarse. El montador, cuando selecciona y yuxtapone los fragmentos para que tengan sentido, actúa como un *bricoleur*.

El *bricoleur*, según Lévi-Strauss, no opera con materias primas, sino con materias previamente elaboradas; trabaja con lo que tiene a mano, parte de fragmentos previamente inventariados, para que, apañados entre sí, puedan dar lugar a una estructura. Esta operación, según el antropólogo, no es muy diferente de la que realiza el científico o el filósofo pero, mientras éstos parten de estructuras (hipótesis



Decoración para la puerta de Finlandia en Leningrado. 1927.

EL SENTIDO DEL MONTAJE



Pintura de la tumba de Sennedjem. Siglo XIII a.C.

y teorías) para producir acontecimientos (nuevos descubrimientos), el *bricoleur* parte de acontecimientos (trozos y fragmentos de realidad) para producir estructuras. (*"El pensamiento salvaje"*).

La actividad del *bricoleur* interesaba a Lévi-Strauss porque permite imaginar lo que era, y quizás sigue siendo, el pensamiento *mítico-poético*: una *lógica de las cualidades sensibles* que se encuentra más próxima a la intuición que a la ciencia desarrollada; una *ciencia primera* que se fundamenta en el hecho de sentir que esto se relaciona con aquello, a pesar de la diferencia, y una *ciencia de lo concreto* donde las cosas y los acontecimientos no significan nada por sí mismos, sino por su relación estructural con otros signos.

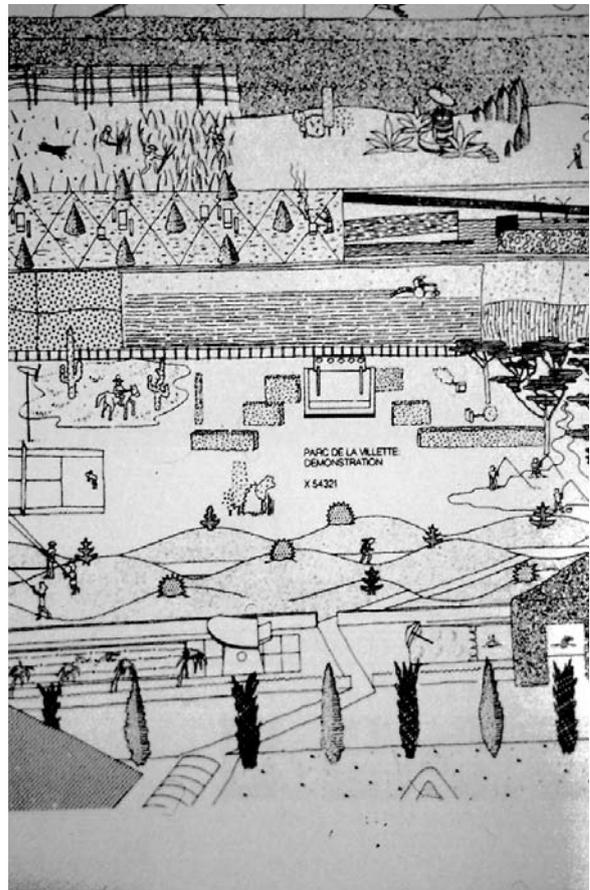
Ahora bien, si la mente produce significados montando, quizás los montajes artificiales sean sólo el reflejo de esta original manera de producir significados; quizás los montajes resultan significativos porque la mente produce significados montando.

La analogía entre los procesos mentales y los montajes que produce el artista, en tanto supone una relación íntima entre sujeto y objeto, podría encuadrarse en los principios del idealismo alemán. Lévi-Strauss, sin embargo, la interpretó desde presupuestos materialistas.

La homología entre el pensamiento y los objetos humanos a los que se aplica, "*sean instituciones, representaciones o situaciones*", se debe, según Lévi-Strauss, a que el espíritu es una proyección de los mecanismos físico-químicos que se producen en el cerebro cuando éste combina las llamadas y respuestas de las células cerebrales ante los estímulos

exteriores. Cuando el espíritu produce o actúa, según el antropólogo, repite las mismas operaciones que el cerebro: separa, combina y emite. De esta manera, el espíritu convierte lo sensible en signos. Entonces se podría pensar, como sugirió Lévi-Strauss, que las formas actuales de montaje sólo son una transposición del *bricolage* al terreno de la estética que se revitalizaron cuando las formas que producía el artesano (que son las del *bricolage* y el mito) perdieron su actualidad. Las formas del montaje y el *collage*, en tal caso, sólo vendrían a compensar la pérdida de actualidad de la artesanía.

En el terreno de la arquitectura y el urbanismo, fue quizás Colin Rowe el primero en proponer, frente a la visión única central que pretende hacer del arquitecto-artista un mesías y un científico, la visión múltiple y fragmentada de la realidad que produce el *collage*. Rowe, apoyándose en la obra de Lévi-Strauss mencionada, relacionó esta visión fragmentada de la realidad con los productos del *bricoleur*. Con este tipo de visión fragmentada, escribió Rowe,



OMA. Rem Koolhaas. Dibujo de Alex Wall para el concurso del Parque de la Villette. París. 1981.

EL SENTIDO DEL MONTAJE

se trata de reinstaurar, junto a la ciencia y el pensamiento científico, la manera original de producir significados que, basándose en las relaciones entre cosas diferentes, permite al hombre situar sus obras entre la estructura y el acontecimiento. *"La utopía, ya sea platónica o marxista, ha sido concebida como el eje del mundo o el eje de la historia; pero si de esta forma ha actuado como una agregación de ideas completamente mitificadas, tradicionalistas y acríticas, si su existencia ha sido poéticamente necesaria y políticamente deplorable, entonces es posible afirmar que la técnica del collage, al acomodar varios ejes del mundo (...), podría permitirnos disfrutar de las poéticas utópicas sin obligarnos a sufrir los inconvenientes de las políticas utópicas". ("Ciudad collage")*

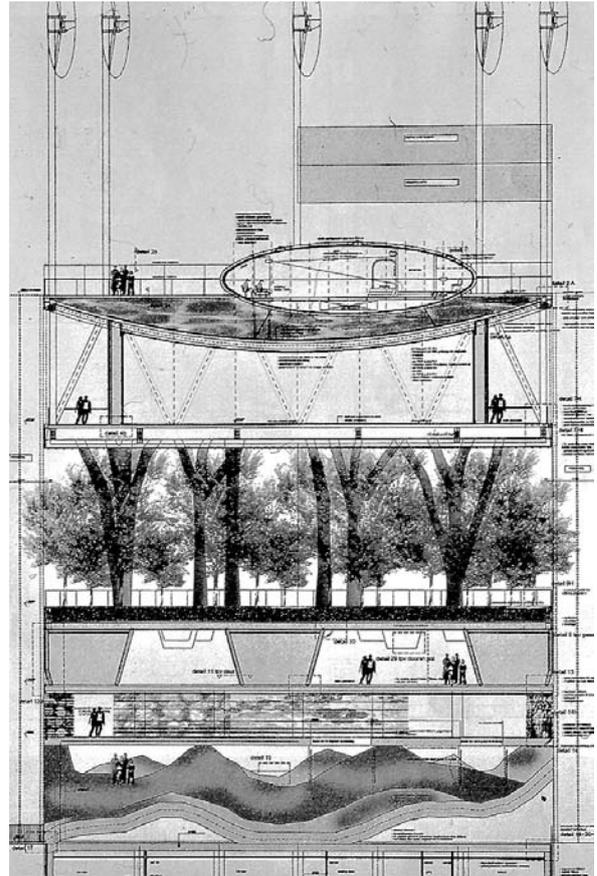
Las técnicas de montaje, posteriormente, influyeron en la obra de algunos arquitectos, como Bernard Tchumi y Rem Koolhaas. Ambos propusieron que la arquitectura, en lugar de basarse en la continuidad, la articulación, el tipo o los principios clásicos de orden, se basara en la colisión entre aconteci-

mientos; así lo expresaron en sus manifiestos, *"The Manhattan Transcripts"* y *"Delirious of New York"*.

Ya se ha explicado en otro sitio (*"Composición y montaje"*. Ed. Instituto Juan de Herrera. Cuaderno nº 108) que el proyecto de Koolhaas para el Parque de la Villette de París se puede relacionar con los



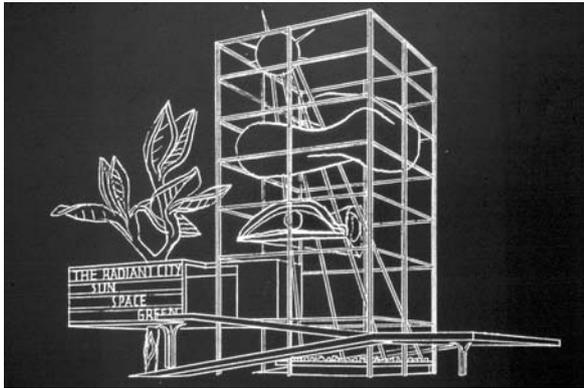
Puerta de bronce de Salmanasar III. Arte mesopotámico. Siglo IX a.C.



MVRDV. Pabellón de Holanda en la Exposición de Hannover del año 2000.

montajes de otras épocas donde las imágenes, yuxtapuestas o superpuestas en estratos, pretendían la unidad expresiva de la representación; por ejemplo, con los relieves y estelas del arte asirio o con las pinturas murales y relieves que produjeron los artesanos egipcios para decorar sus templos y cámaras funerarias. Dos proyectos recientes vinculados entre sí, el Hotel y Palacio de Congresos en Agadir realizado por Rem Koolhaas y Winy Maas en el año 1990, y el Pabellón de Holanda para la Exposición Universal de Hannover, construido por el equipo MVRDV en el año 2000, demuestran que las técnicas de montaje utilizadas en el parque de la Villette

EL SENTIDO DEL MONTAJE



Le Corbusier. Monumento informativo para la exposición "Ideal Home". Londres. 1938-39.

han seguido utilizándose con éxito (al menos de público) por los arquitectos holandeses.

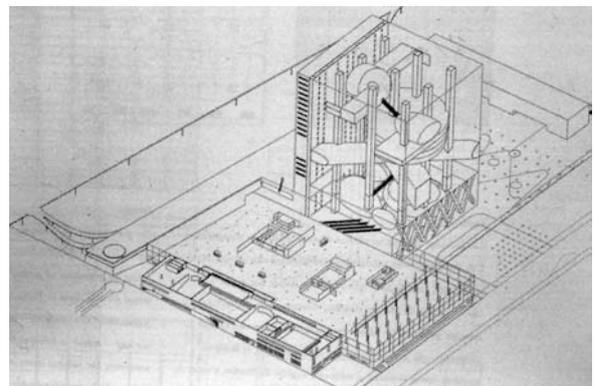
Considerados en relación a cualquier principio de orden, estos proyectos parecen caricaturas que representan el mundo que se vive como montaje de situaciones inconexas y sin peso, el mundo del cine y las televisiones, el de las exposiciones universales



Alberto Giacometti. "Caja". 1930.

y ferias variadas, el de los parques temáticos y el turismo de entretenimiento, el mundo de lo virtual y las navegaciones por Internet. Pero las analogías formales entre los proyectos de Koolhaas y el Pabellón de Holandeses de la Exposición universal podrían adquirir un nuevo sentido si se comparan con los montajes de otras épocas y culturas.

Si en lugar interpretar estas analogías como creaciones de artistas deseosos de innovar, se interpretan como reflejos del *pensamiento mítico-poético*, es posible que presenten lo que tienen de original y



Rem Koolhaas. Proyecto para el concurso de la Biblioteca de Francia. París. 1989.

comparten con otros montajes originales; entonces es posible que presenten el *gran teatro del mundo*: el lugar donde, desde el origen, se representa el drama del hombre.

Aceptar las analogías entre montajes de épocas distintas implica cierto menosprecio del artista como individuo autónomo y creador, para considerarlo un intermediario entre la conciencia y el fundamento inconsciente de la misma conciencia. Pero éste fue el menosprecio que se instaló entre los artistas de vanguardia, entre algunos surrealistas en particular, cuando se pusieron al servicio de una fuerza desconocida que les obligaba a tomar determinadas decisiones y a seguir un proceso hacia la expresión formal, análogo quizás, al seguido por los pintores prehistóricos para producir sus *animadas* obras.

El *inspirado*, entonces, no inventa sino revela; su obra no es invención, sino re-creación: un *mecanismo* de significación inagotable que no se puede reducir a la simple intención del sujeto que la produce.

"No he hecho más que retomar, recoger... ¡creía que creaba, cuando reflejaba!", confesó Aragon.

EL SENTIDO DEL MONTAJE

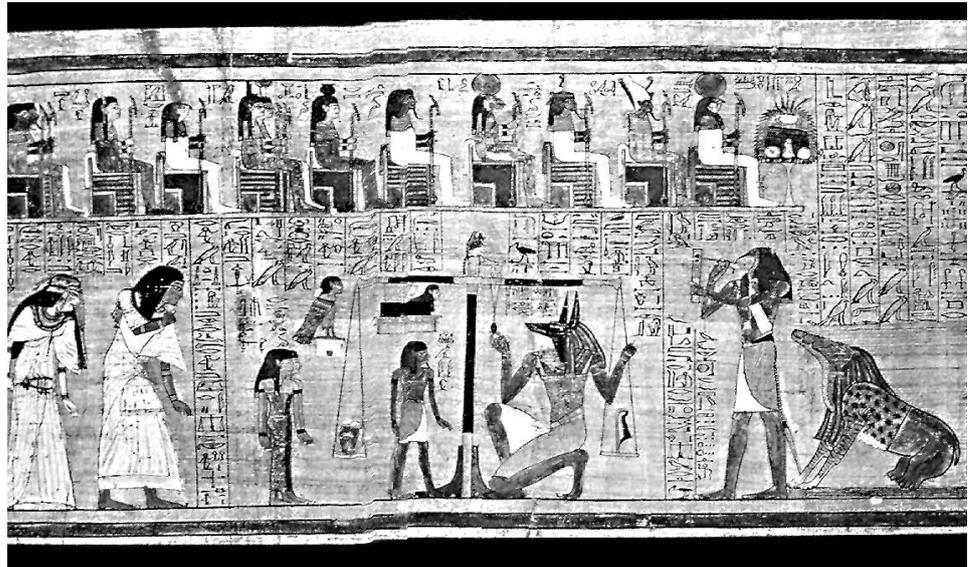
De acuerdo con Aragon, el collage es la expresión poética de una mutación en la que el creador es un obrero ciego; "el collage sustituye a un arte envilecido (se refiere a la pintura académica), por una fuerza de expresión de un alcance y fuerza desconocidos que impide que el artista se entregue al narcisismo del arte por el arte, devolviéndole a las prácticas mágicas que son el origen y la justificación de las representaciones artísticas". ("El desafío a la pintura").

Las analogías que presentan algunos montajes modernos entre sí, así como las analogías estructurales que presentan con los montajes de otras épocas, confirman esta interpretación. La semejanza estructural entre la escultura de Alberto Giacometti "Jaula" (1931), el monumento de Le Corbusier para la exposición londinense "Ideal home" (1938-39) y el proyecto de Koolhaas para la Biblioteca de Francia (1989), por ejemplo, remite a una idea de montaje entre lo orgánico y lo geométrico que también se encuentra en muchas obras artesanales de épocas remotas, por ejemplo, en los recipientes de terracota y las "sartenes" de las islas Cícladas.

Los límites del montaje.

Walter Benjamin pensaba, en el año 1933, que la pobreza de experiencias del hombre moderno, además de producir simulaciones de experiencias y sueño (o mundos de ensueño, como el mundo Disney), puede actuar positivamente cuando el hombre asume su pobreza para vivir como una especie de bárbaro obligado a apañarse con poco, a comenzar desde el principio como hicieron los artistas de vanguardia más originales.

Los analistas de los fenómenos que caracterizan el mundo moderno insisten en presentar, con razón, una realidad saturada de imágenes inconexas; una realidad donde la información es a la vez abruma-



Juicio del alma. Papiro de la XIX dinastía del antiguo Egipto. Siglo XIV-XIII a.C.

dora y nula, y donde los acontecimientos mediatizados pugnan por existir autónomamente como puro e insignificante espectáculo. Con el paso del tiempo, sin embargo, hemos podido comprobar que los innovadores montajes de las vanguardias no fueron, como muchos pensaron en su momento, el capricho de unos cuantos iluminados con ganas de llamar la atención. Hoy son objetos artísticos y objetos de culto a la vez. Del *eidós* y la Idea, de nuevo al *eidolón*. Los nuevos montadores, escribió Aragon, reinventaron el encantamiento.

Los montajes de las vanguardias eran formas significativas que favorecían la deshabitación (el *descentramiento*, según Aragon) al presentar el objeto artificial como una reunión de fragmentos que se concilian en la representación. En ese sentido, eran nuevos *templos* que se ofrecían a la contemplación para recrear el mundo como reunión de recortes. (La raíz griega *tem*, presente en *templo* y *contemplación*, se refería en la antigüedad a los límites producidos por un recorte).

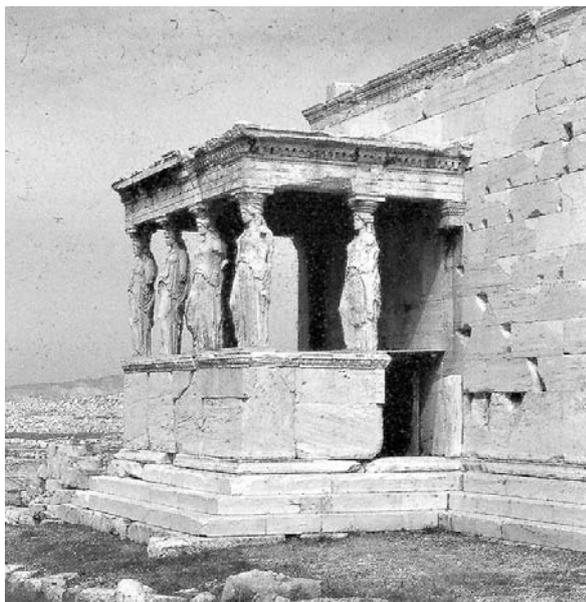
Los nuevos montajes, al desvelar un universo auto-limitado y significativo a pesar de la fragmentación, mantienen la ilusión que producían los antiguos montajes, ya fueran éstos los montajes que los antiguos realizaron sobre las paredes de sus edificios más significativos, o los grandes montajes arquitectónicos posteriores, donde una cubierta informal (ajardinada o de fábrica) se superponía bruscamente a una construcción ordenada. (Véase "Composición y montaje").

EL SENTIDO DEL MONTAJE



Esfinge arcaica de la antigua Grecia. Siglo VI a.C.

Los montajes, en definitiva, presentan otro orden de cosas *o el otro orden de las cosas*; un orden extraño que, como el orden de los sueños, reúne y transforma acontecimientos diversos para ofrecer, si no se rechaza por absurdo, una nueva realidad con sentido.



Erechtheion. Pórtico de las Korai. Siglo V a.C.

Los montajes y los sueños hacen sentir que el orden del mundo sólo es significativo por su relación con *otro* orden. Por eso no importa tanto cuáles sean los elementos del montaje, como que el montaje sea capaz de poner ante el hombre los nuevos límites del mundo. (Los límites del montaje, podría haber escrito Wittgenstein, son los límites del mundo).

La mayor dificultad para aceptar el papel que desempeñaron (y desempeñan) los montajes en la representación sigue siendo entender que la tensión que resulta de enfrentar diferentes órdenes de cosas es la principal condición para que las cosas, naturales o artificiales, resulten significativas. Los seres híbridos que presentan los mitos y el arte de la antigüedad, por ejemplo, expresaban del modo más directo la participación de un ser en naturalezas diferentes. Los montajes de cuerpos humanos con cabezas de animales, los montajes de cuerpos de animales con cabezas humanas o de miembros humanos y animales yuxtapuestos, eran la expresión plástica de las representaciones colectivas más reales y sagradas. Estos seres montados, según Lévy-Bruhl, no eran simples fantasías, sino que representaban a los seres por excelencia; a los seres de los que obtenían su propia realidad el resto de los seres, incluidos los humanos. ("*El alma primitiva*").

Le Corbusier tenía razón: el Partenón es una *máquina* montada que tritura y domina. El Partenón es un montaje sin fisuras. Pero un mito decía a los griegos que Erecteo, el dios *muy terrestre* al que dedicaron el extraño templo al lado del Partenón, era un montaje mitad hombre y mitad serpiente.

La diosa armada Atenea virgen, la bella diosa de la guerra a la que los griegos dedicaron el Partenón, era diosa de los constructores y artesanos. La relación entre las armas y el arte estaba muy clara. Pero del muslo de Atenea nació Erecteo, el que se arrastra y es humano a la vez. La diosa lo adoptó para confiarlo después a las hijas de Cécrope, pero éstas, asustadas por su aspecto, se arrojaron al vacío desde la Acrópolis. Quizás los constructores, al conocer la compleja naturaleza de Erecteo, decidieron edificar, junto al templo dedicado a su bella diosa protectora, el pequeño templo montado con fragmentos.

Recreación en piedra de una compleja naturaleza, el Erechtheion presenta un mundo misterioso que, como los propios mitos, los dioses y los seres fabulosos (quimeras, centauros, grifos, esfinges, sirenas, etc.), la mente construye con fragmentos. Y así, mientras el Partenón se recorta en la Acrópolis y mientras se

EL SENTIDO DEL MONTAJE

recorta en el mundo como templo que presenta un orden ideal, el Erecteión presenta sus partes recortadas y el mundo como reunión de recortes. El problema es que nuestra visión mítica del Partenón oculta la necesidad de que el Erecteión se encuentre a su lado.

"A cien pasos del Partenón, presencia admitida por el indómito titán, sonríe... el alegre templo de las cuatro caras... es conveniente que, nosotros los constructores, sepamos eso y lo meditemos", concluyó Le Corbusier.

