

*EL MONTAJE COMO PROCEDIMIENTO ESTÉTICO E HISTÓRICO. ANALISIS A
PARTIR DE UNA OBRA DE CARLOS ALONSO.*

Lic. Constanza Molina (Secyt – UNC)
Universidad Nacional de Córdoba.

Resumen.

El presente escrito expone algunas reflexiones relacionadas a la investigación propuesta como becaria de SECYT y correspondiente a la tesis doctoral en Artes. Dicho proyecto, consiste en establecer, partiendo de un corpus de obras del artista plástico argentino Carlos Alonso, las relaciones posibles entre imágenes plásticas y procesos de construcción de memoria. En este marco, el siguiente ensayo propone analizar una de sus obras en relación a la noción de *montaje*, como procedimiento principal incorporado por el artista en la creación de sus imágenes. Esta noción será planteada de acuerdo a dos acepciones diferentes: el montaje como recurso plástico vinculado a la técnica del *collage*, introducida por el Cubismo a principios del siglo XX y, la idea de montaje, incorporada por Walter Benjamin para referirse al conocimiento y al método que la operación histórica debería emplear para efectuarse. Estableciendo un paralelismo entre la tarea realizada por Alonso en sus obras y la tarea del historiador como arqueólogo, que atento a los pequeños detalles utiliza la materia (figuras e imágenes tangibles) como el soporte de una cuidadosa crónica y recurre también, a los vestigios que se encuentran en la memoria inconsciente presente en el proceso de construcción de la historia.

Palabras claves:

MONTAJE ESTÉTICO – MONTAJE HISTÓRICO - ANALISIS DE OBRA

*THE MONTAGE AS AESTHETIC AN HISTORICAL PROCEDURE. ANALYSIS OF A
CARLOS ALONSO'S ART WORK.*

Abstract

The present article explains some reflections related to the proposed research as SECYT fellow and corresponding to the doctoral thesis of Arts. This project analyzes, based on a series of work of Argentine artist Carlos Alonso, the possible relationships between visual images and the processes of memorizing. In this context, the following essay proposes to analyze one of his works in relation to the notion of montage, as principal procedure used by the artist in making his images. This notion will be developed according to two different meanings: the montage as a visual arts resource linked to the *collage* technique, introduced by Cubism in the early twentieth century and, the idea of montage, analyzed by Walter Benjamin to refer to knowledge and method you should use the historic operation to take place. Establishing a parallel between what Alonso has done in his works and the task of the historian as an archaeologist, and taking into account little details, he uses the material (tangible shapes and images) as support of a careful chronicle and also the vestiges which are in the unconscious memory present in the process of making history.

KeyWords.

AESTHETIC MONTAGE – HISTORICAL MONTAGE – ARTWORK ANALYSIS

I. El montaje como recurso plástico

Verdad y artificio. El collage.

La aparición del montaje en las artes plásticas, puede vincularse a la técnica del *collage* implementada por el movimiento cubista a principios del siglo XX. Este movimiento, desarrollado en Francia entre 1907 y 1914 aproximadamente, proclamó la necesidad de una ruptura con las armonías convencionales, desmoronándose la exagerada subordinación de

las partes a un todo absoluto. La exigencia de una nueva manera de componer el espacio plástico produjo cambios en el modo de representar y concebir la obra de arte, vinculados a la introducción de la fragmentación en el tratamiento de la superficie pictórica, la profundidad obtenida a través del color, la separación de planos por la disección de las formas, el rechazo de la perspectiva lineal en favor de la fragmentación de bloques volumétricos, la multiplicación de los puntos de vista, la búsqueda de estructuras esenciales, la reducción de la paleta, la eliminación de la luz mono focal en pos de la iluminación de cada faceta, entre otros. En medio de estas transformaciones, el *collage*, palabra francesa que significa adherir con pegamento o cola materiales diversos a un lienzo o tabla, se introdujo como una nueva técnica cubista, en respuesta ante la creciente descomposición y la búsqueda de la mínima expresión en los elementos pictóricos del cuadro. Fueron Picasso y Braque quienes introdujeron fragmentos del mundo real en sus primeros *papier collés* (papié colé) de 1912.

*(...) al introducir un “pedazo de realidad” en el cuadro, un “objeto verdadero” (...), querían establecer una comparación directa entre la consistencia objetiva del cuadro pintado y la inmediatez de un objeto cualquiera: la pintura en suma, debía mostrar que era una realidad tan verdadera como el objeto mismo (...). Así pues, si un cuadro debía tener lo absoluto y lo concreto de un auténtico objeto; si, más allá de todo contenido literario, el cuadro debía vivir como objeto plásticamente definido, de indiscutible realidad, no debía ni siquiera distinguirse del objeto material en su conjunto.*¹

La incorporación de objetos reales en sus cuadros, tales como periódicos, trozos de tela, papeles con texturas, recortes de letras, publicidades gráficas, etcétera; o de la imitación de los mismos a través de la pintura, articularon diferentes niveles de realidad que instauraron un juego sobre las maneras de representarla.

De acuerdo con lo postulado por Peter Bürger en su libro “Teoría de la vanguardia”², el cubismo al incorporar en sus *collages* fragmentos de la realidad, destruyó conscientemente el sistema de representación vigente desde el Renacimiento, acabando con la apariencia de totalidad de las obras orgánicas. De allí en más, el montaje realizado por los cubistas en los

¹DE MICHELI, Mario. “La lección cubista” en *Las vanguardias artísticas del S.XX*. Madrid. Alianza Editorial. 2001. p.184

²BÜRGER, Peter. “Montaje”, en *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona. Editorial Península. 1987. p.137-149.

primeros *collages* puede servir como principio básico del arte vanguardista. Las obras de arte que explicitan el procedimiento del montaje como su principio, hacen evidentes esos fragmentos de la realidad heterogéneos, su función no es buscar la unidad como una continuidad sintagmática de subordinación de elementos, por el contrario, su carácter paratáctico (dos o más elementos que aparecen juntos, pero que no tienen una relación directa entre ellos, encuentran su coherencia en conjunto sin perder la individualidad de cada parte, conservando su significado y función por separado), proporciona un tipo de ordenamiento en el cual los elementos se encuentran en el mismo nivel los unos de los otros, asumiéndose como cicatrices *visibles en el sentido*³. En palabras de Adorno al introducir el principio del montaje en las obras de arte modernas:

*(...) la madeja, la mezcla organicista queda cortada; queda arruinada la creencia en que un elemento se adapta vivamente a otro (...). El principio estético de construcción, la severa supremacía del todo planificado sobre los detalles y su conexión en la microestructura, es el complemento de esto; de acuerdo con la microestructura, todo arte moderno es montaje. Lo inconexo es comprimido por la instancia superior del todo, de tal modo que la totalidad impone el nexo ausente de las partes y se convierte de nuevo en apariencia de sentido.*⁴

En el montaje los objetos en bruto surgen para irrumpir, introduciendo que todo lo que está en la obra de arte está formado, mostrando lo inorgánico, generando nuevos sentidos.

La Divina Comedia por Alonso. El montaje estético en sus ilustraciones.

Estableciendo un breve recorrido por las obras de Carlos Alonso, es posible percibir que gran parte de su producción está en permanente diálogo con el pasado, con la vida y obra de otros artistas, incluso de otras artes como la literatura. Este recurso le sirve como estímulo para la creación de imágenes que reactivan la memoria de sucesos trágicos, de opresión y violencia sufridos a lo largo de los años.

La operación de montaje que se vislumbra en sus obras comienza con una búsqueda amplia y variada en donde selecciona, ordena, arma series y trata de dotar de sentido a aquello que está agrupando. En su caso, ese sentido se recupera y reconoce en sus imágenes; los

³ **ADORNO, Theodor.** *Teoría Estética.* Obras completas, 7. Madrid. Editorial Akal/Básica de bolsillo. 2004. p.209

⁴ *Ibíd.*

fragmentos que selecciona cobran significado más allá de la utilidad o propósito inicial para los que estos objetos fueron creados, convirtiendo su sentido original en uno nuevo al ser introducido en la obra.

Esta idea puede ejemplificarse en numerosas obras del artista, en una de ellas, que acompañan la edición de “La Divina Comedia”⁵ ilustrada en 1968, impresa por primera vez por la editorial Olivetti, es posible ver con claridad la construcción de una imagen a través de fragmentos generadores de un nuevo sentido, empleando la técnica del *collage*, combinando fotografías o recortes de diversos medios gráficos con dibujo y pintura, para redirigir la mirada a los “infiernos” acaecidos en el siglo XX.

La composición vincula la imagen del Dante, representado con trazos firmes y marcados, dirigiendo su mirada al fragmento fotográfico que se ubica detrás, en el cual se observa la figura de una joven aparentemente desvanecida que es cargada por otro joven (ambos de tez morena), ante la atención o desatención de la muchedumbre que transita por la vía pública. Por debajo de la fotografía, la representación impresa de una mano (que pareciera ser de Dante) señala una frase “Il diabólico uomo bianco”. La composición se completa con otra frase en el margen inferior derecho: “in U.S.A”.

Los fragmentos heterogéneos se encuentran a un mismo nivel los unos de los otros y esto genera una unidad, a pesar de que la imagen se construye con elementos compositivos y estructurales disímiles, tales como: una imagen extraída de la realidad (fotografía en blanco y negro intervenida por el artista) y el torso de Dante pintado por encima de la fotografía, con pinceladas rápidas y contundentes. Ambas imágenes se cortan abruptamente en sentido horizontal en la parte inferior, por una franja de color rojo y pincelada plana, en el centro, un dibujo o grabado de la mano que señala, y posteriormente otra pincelada rápida de pintura. En la parte inferior a esta franja horizontal otra franja negra vertical divide el plano en dos: del lado izquierdo la frase “Il diabólico uomo bianco” con letras impresas, del lado derecho “in U.S.A” pintado en negro y atravesado al fondo por franjas rojas realizadas con

⁵ La Divina Comedia (en italiano: Divina Commedia) es un poema épico escrito por Dante Alighieri, compuesto por tres partes, divididas en cantos: *El Infierno* (compuesto entre 1304 – 1308 aproximadamente), *el Purgatorio* (de 1307 o 1308 a 1313 o 1314) y por último, *el Paraíso* (de 1313 o 1314 a 1321), fecha del fallecimiento del poeta. En el *Infierno*, Dante acompañado por el poeta latino Virgilio, narra el sometimiento a castigo de los condenados, de acuerdo a la gravedad de los pecados cometidos en la vida. En el *Purgatorio* relata el lugar donde se redimen esos pecados, purificando el alma. Una vez libre de toda culpa, ascienden hacia el *Paraíso* en donde pueden ver finalmente la luz de Dios.

pintura que se diferencia de las pinceladas anteriores ya que parece haber sido realizada utilizando una plantilla. (Ver imagen en anexo)

Los trozos heterogéneos proponen un nuevo sentido en la obra, que no sólo tienen que ver con el contenido manifiesto de la imagen sino con sus propios elementos y materiales. Entre éstos existen campos de fuerzas, tensiones en donde cada elemento se rechaza y se ordena al mismo tiempo, y eso en palabras de Adorno es el contenido de verdad de las obras, que se diferencia del contenido explícito de la misma.

Que el arte no se vuelva indiferente desde el punto de vista social, un juego vacío, la decoración del negocio, depende de en qué medida sus construcciones y sus montajes sean al mismo tiempo desmontajes, destruyan los elementos de la realidad al acogerlos y reunirlos por libertad como algo diferente⁶.

Alonso conoce el lenguaje del arte y deja que los materiales actúen por sí mismos, descubriendo en la construcción del montaje, el efecto que éstos elementos pueden producir. De esta manera, se gesta en el interior de la obra, un plus de sentido que no es intencional por parte del artista. De acuerdo con esta interpretación, Adorno considera que el arte tiene una dimensión política, cuando la obra, valiéndose de sí misma, consigue desestabilizar los demás discursos para que no se conciben como un todo verdadero, el arte se vuelve crítico sin proponérselo y de esta manera provoca un nuevo efecto en nosotros.

II. Montaje histórico.

La historia “a contrapelo”...

“Tomar la historia a contrapelo” es una expresión de Walter Benjamin que modifica la manera de “contar la historia” heredada del historicismo del siglo XIX, introduciendo una nueva manera de pensarla, considerando a las imágenes⁷, en especial en la historia del arte,

⁶ **ADORNO, Theodor.** *Teoría Estética.* Obras completas, 7. Madrid. Editorial Akal/Básica de bolsillo. 2004. p.336

⁷ Las imágenes no son consideradas como un simple documento, ni un momento absoluto en la línea recta de la historia, sino que se entienden como anacrónicas y en permanente movimiento respecto a las condiciones de su devenir histórico. Benjamín las denomina “imágenes dialécticas”: „no tienen un lugar asignable de una vez y para siempre: su movimiento apunta a una desterritorialización más generalizada. La imagen puede ser al mismo tiempo material y psíquica, externa e interna, espacial y de lenguaje, morfológica e informe.

como su objeto de estudio. Benjamin sostiene que la historia del arte debe ser una *historia de las mismas obras*. Las obras de arte tienen una “*historicidad específica*” (...) *hacen brotar conexiones que son atemporales sin estar por lo tanto privadas de importancia histórica*.⁸ En este sentido, su teoría apela a una búsqueda de *nuevos modelos temporales* que erradiquen el relato causal, evolucionista, progresivo, absolutista y lineal de los discursos de la historia tradicionales, en pos de un relato anacrónico que dé cuenta de la complejidad del objeto de estudio, de sus ritmos, latencias, crisis, movimientos y supervivencias, partiendo de la situación actual, de su presente, para analizar su pasado. *Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “como verdaderamente ha sido”*. Significa *adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro*.⁹ Los hechos no pueden aislarse para constituir un relato causal y lineal, sino que se encuentran en permanente movimiento y nos sorprenden como una cuestión del recuerdo. De esta manera Benjamin entiende el pasado no como hecho objetivo sino como hecho de memoria¹⁰.

Para Benjamin, el procedimiento que la historia debe emplear para analizar sus complejidades intrínsecas está relacionado con las operaciones de *montaje y desmontaje*. La tarea del historiador debe ser como la de un arqueólogo, atento a los pequeños detalles, utilizando la materia (figuras e imágenes tangibles) como el soporte de una cuidadosa crónica, pero también recurriendo a los vestigios, que se encuentran en la memoria inconsciente presente en el proceso de construcción de la historia.

*(...) lo que construye el montaje es un movimiento, aunque sea “entrecortado”: es la resultante compleja de los polirritmos del tiempo en cada objeto de la historia. Por otro lado, lo que hace visible el montaje – aunque sea de manera “entrecortada”, por ende parcial- es un inconsciente.*¹¹

⁸ **DIDI-HUBERMAN, Georges.** *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora. 2008. p. 139/40

⁹ **BENJAMIN, Walter.** “Sobre algunos temas en Baudelaire” en *Ensayos escogidos*. Buenos Aires. Ed. El cuenco del plata. 2010. p.62.

¹⁰ La *memoria* como proceso y no como resultado, como “debate del recuerdo” y no cómo hecho recordado.

¹¹ **DIDI-HUBERMAN, Georges.** *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora. 2008. p. 176

En el montaje se fusionan diversos tiempos y se desvelan imágenes que no forman parte de nuestras experiencias conscientes, aquellas que no han sido pensadas para aparecer sino que irrumpen en un instante y del mismo modo desaparecen.

El Infierno: seis siglos después...

Cuando Carlos Alonso comenzó a realizar las ilustraciones de la “Divina Comedia” en 1968, viajó a Italia a recorrer los escenarios del Dante. En el museo Dante Alighieri de Florencia visitó todas las ediciones ilustradas del poema, realizadas por Botticelli, Rauschenberg, William Blake y Gustave Doré, además de algunos frescos y murales del pre-renacimiento dedicados al infierno.

Para efectuar su obra sobre la “Divina Comedia”, Alonso se nutrió de la representación de estos grandes artistas; recuperó los seres fantásticos que alguna vez azotaron a Goya en sus grabados, deslizándose en sus composiciones de lo trágico hacia lo grotesco; dialogó con las propias evocaciones del poema dantesco, quien es incluido como un personaje más de sus dibujos; introdujo e intercambió reflexiones y figuras que formaron parte de trabajos realizados por el artista y estableció vínculos que más tarde fueron parte de obras posteriores dedicadas a la tortura y la violencia.

El ser humano degradado reaparecerá de diversos modos como en una galería de espejos deformantes. Seriadamente metamorfosis que multiplican la muerte, la enfermedad, la locura y las variadas formas del tormento. Confundiremos fantasmas individuales y compartidos: matarifes, verdugos y carniceros, al torturador y al cirujano, reses carneadas y cuerpos destrozados y las mil y una encarnaciones del Ser “endemoniado”.¹²

Las imágenes que se desprenden de todos estos entrecruzamientos constituyen el montaje de sus obras; por un lado se materializan en la ilustración, mediante apariciones que logran interpretarse y armar nuevos sentidos, por el otro permanecen en el inconsciente y son recuperadas en un instante que se desvanece sin poder ser manifestado plásticamente, estas “otras” imágenes también lo constituyen como artista.

¹² GIUDICE, Alberto coordinador. Carlos Alonso ilustrador. Buenos Aires, Editorial Fundación Alon. 2007. p.93

En el caso particular de la obra analizada, en el margen inferior derecho es posible identificar una frase, escrita de puño y letra por Alonso que dice: “Hoy mataron a Luther King¹³. 4 de Abril 1968”. Este pastor fue asesinado en Memphis, EE.UU, por un segregacionista blanco mientras protestaba pacíficamente para lograr mejoras salariales y de trato para los trabajadores negros.

Se percibe que esta composición está fuertemente atravesada por los sucesos que estaban sucediendo en ese momento. En las imágenes que Alonso asocia en su composición, la fotografía y las frases incorporadas que nos remiten a las segregaciones raciales de aquel momento, sobreviven las imágenes narradas por Dante en el primer canto de su poema épico, el *Infierno*¹⁴; la inscripción que se encuentra en la puerta de ingreso que atraviesa Dante, sentencia: *"Es por mi que se va a la ciudad del llanto, es por mi que se va al dolor eterno y el lugar donde sufre la raza condenada, yo fui creado por el poder divino y no hubo nada que existiera antes que yo, abandona la esperanza si entras aquí"*.

En la reinterpretación de este poema, Alonso actúa como el historiador descrito por Benjamin, adaptando su propio saber a las continuidades y anacronismos del tiempo. Los hechos del pasado, no son inertes, ni se encuentran aislados sino que emergen en el artista que los convoca y materializa en sus obras. La aparición de las imágenes en el presente traen consigo historias anteriores y posteriores, sólo alguna de ellas pueden ser plasmadas por la mano del artista, conservando en la escena narrada su carácter heterogéneo, *desmontando* y *montando* nuevamente diversos tiempos (que no poseen una continuidad histórica) generando nuevos sentidos e interpretaciones.

III. A modo de cierre

¹³Martin Luther King (15 de enero 1929-4 de abril 1968) fue un pastor estadounidense de la iglesia bautista que desarrolló una gran actividad en Estados Unidos en favor de los derechos civiles para los afroamericanos, para terminar con el *apartheid* estadounidense y la discriminación racial, participando en protestas contra la Guerra de Vietnam, la pobreza, maltrato y explotación de los trabajadores negros. Recibió el premio Nobel de la Paz en 1964.

¹⁴Es la primera de las tres cánticas de “La Divina Comedia”. Formada por 33 cantos, más uno de introducción. Narra el descenso del autor al Infierno, acompañado por el poeta latino Virgilio, autor de la Eneida, a quien Dante admiraba. Describe al infierno, el lugar en donde son torturadas las almas pecadoras eternamente, con forma de cono con la punta hacia abajo y compuesto por nueve círculos en donde eran sometidos a castigo los condenados, según la gravedad de los pecados cometidos en vida.

El legado plástico e histórico de los grandes “maestros” de la literatura y de la plástica a los que Alonso recurre como sus referentes, la forma en que éste los reinterpreta en su proceso creativo; sus propios recursos compositivos que le permiten retomar una y otra vez las mismas imágenes; sus propios vínculos y experiencias con la historia, sus recuerdos; todo ello y más constituye el montaje de sus imágenes.

Sus obras, no solamente utilizan el montaje como herramienta de construcción plástica sino también como montaje de tiempo anacrónico, recuperando la figura creada por Benjamin del historiador como “trapero” que se hace eco de la historia rescatando hechos del pasado, desde su propia interpretación, conocimiento y recuerdo, construyéndolos y resignificándolos desde su saber presente.

Al introducir el montaje tanto de elementos como de tiempos heterogéneos en una misma imagen, se genera cierto efecto desestabilizador, que se escapa de la intención del artista como autor y del contenido manifiesto de la obra. En el montaje de Alonso se evidencia que diversos tiempos son puestos en contacto, colisionan entre sí, recoge los vestigios del pasado y las redes de relaciones que se establecen entre hechos diversos al parecer inconexos. Estos hechos al reunirse ofrecen un nuevo sentido; surgiendo otras tantas imágenes que aparecen y desaparecen, recomenzando sin cesar de acuerdo a quien las mire.

IV. Bibliografía.

- **Adorno, Theodor** (2004) *Teoría Estética*. Obras completas, 7. Madrid. Editorial Akal/Básica de bolsillo.
- **Benjamin, Walter.** (2010) *Ensayos Escogidos*. Buenos Aires. El cuenco de plata.
- **Bürger, Peter** (1987) *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona. Editorial Península.
- **De Micheli, Mario** (2001) *Las vanguardias artísticas del S.XX*. Madrid. Alianza Editorial.
- **Didi-Huberman, Georges** (2008) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora.
- **Giudicci, Alberto. Coord.** (2007) *Carlos Alonso. Ilustrador*. Buenos Aires. Editorial Fundación Alon para las Artes.

Referencia visual:

- *Carlos Alonso. Ilustrador.* Buenos Aires. Editorial Fundación Alon para las Artes. 2007. p.101

V. Anexo



Ilustración de “La Divina Comedia”. Carlos Alonso. Técnica mixta. 1968.