

Los lenguajes visuales de la modernidad: collage, assemblage y montaje

Abstract

Introducción a las tres vertientes terminológicas del recurso del montaje artístico más difundidas en el arte de vanguardia: el collage, el *assemblage* y el montaje literario. En el contexto del concepto del montaje, se hace referencia a las innovaciones ya bien conocidas del collage cubista. Así, se recurre a los motivos por los que se pudo formular una nueva visión representativa, que rompiese con el viejo esquema del cuadro-ventana clásico, y las repercusiones que tendría para el arte de vanguardia posterior. Por lo que respecta al *assemblage*, se parte de la exposición organizada por William Seitz, que permitió la fijación del término a comienzos de los años sesenta. Este fue un intento de recuperar el espíritu collagista del arte y su actualización en el nuevo contexto de la sociedad de consumo. En último término, se introduce también la idea del montaje literario expresada por Walter Benjamin en la década de los veinte y treinta. Sus famosos textos sobre las nuevas ideas de expresión surgidas de la vanguardia son el reflejo del cambio sustancial de la sociedad occidental, que entraba en una nueva era de modernización global en todas sus facetas creativas y productivas. Walter Benjamin es uno de los primeros teóricos que conceptualizó las experiencias de la vida moderna en la metrópolis, a través de sus reflexiones casi periodísticas. En él el montaje pasa a ser la idea central de la creación y el comportamiento social y vivencial.

Palabras clave: Cubismo, montaje, Benjamin, mass media, assemblage.

Autor: Toni Simó

1. El cubismo y el collage

El cubismo se argumenta como el movimiento artístico seminal del siglo XX. Su aproximación radical a la composición de las imágenes resume las características más importantes del modernismo en Europa y en América. Estas características son de procedencia diversa, pero podrían ser esquematizadas en los siguientes rasgos: abstracción visual, allanamiento de la imagen, desorientación espacial y temporal, ruptura de las jerarquías clásicas, inmersión en la cultura de masas, destrucción del realismo plástico y participación de lo real tridimensional y táctil, etc. El "estilo cubista" influyó no solamente la pintura sino también la escultura, la fotografía y la arquitectura y llegó a transformar las artes aplicadas, el diseño, el teatro, el cine y cualquier cosa de uso corriente, como los muebles, la decoración, etc.

Este alcance de campos estéticos tan grande con el que el cubismo interfirió de manera decisiva debía estar soportado por una "teoría robusta" capaz de producir un punto y parte, una cierta ruptura con las teorías precedentes de la representación, es decir, el "principio del collage".¹ No obstante, los momentos de la historia en los que se produce un cambio de este tipo vienen acompañados por otros ingredientes que son ineludibles para poder entender su nacimiento. Es decir, en su contexto más próximo, el cubismo es en cierta medida una respuesta a las transformaciones estéticas, filosóficas y sociales en los inicios del siglo XX. Son ya conocidos los grandes descubrimientos científicos que, a caballo entre los dos siglos, dejaron muchas creencias periclitadas. Por ejemplo, Wilhelm Roentgen descubrió los rayos X en 1895, los cuales revelaron realidades invisibles hasta el momento al ojo humano. Eso destapó un poco una cierta desconfianza respecto a las apariencias externas. La electricidad apenas se estaba empezando a extender en las ciudades.

¹ (Parisier, 1983:5-47). Marjorie Perloff, en su texto "The Invention of Collage", traza las líneas históricas de la invención del término *collage* y denomina "principio estructural del collage" (p. 18) a "la simultaneidad de los estados mentales en la obra de arte". Después de aclarar las coincidencias entre el futurismo y el cubismo y la continuidad real entre los dos movimientos, que parecen de entrada contradictorios. Entre las posiciones de *l'art pour l'art* clasicistas del cubismo y la dinámica expresionista del futurismo encontramos la descomposición, la simultaneidad, el desmenuzamiento y la fusión de los detalles, fuera de la lógica aceptada. Y pone como ejemplo de este entendimiento la escultura de Umberto Boccioni *Desarrollo de una botella en el espacio*, de 1912-13 (p. 22).

Las organizaciones socialistas pedían un trato justo para los obreros, con una regulación de su salario y de su horario. Los cambios económicos y políticos no eran de menor intensidad. Después de décadas de depresión en Francia —que es donde verdaderamente se desarrolló el cubismo— a partir de 1890 se produjo una época de crecimiento industrial y de población sin parangón en la historia hasta el momento, también en el resto de occidente, en Alemania y en Gran Bretaña. La producción pasó a ser más mecanizada, la concentración de la población en las ciudades empezó en aquel inicio de siglo. Los automóviles, el aluminio, los aviones, los productos domésticos cambiaron para siempre la fisonomía de la sociedad. Francia fue pionera en estos cambios crecientes más que el resto de países europeos.

Comenzaba así la llamada *Belle Époque*. Pero esta *Belle Époque* muy pronto se demostraría que era tan solo un reflejo; con el colonialismo justificado por un nacionalismo cada vez más autista y miope empezaría una escalada militar entre las potencias europeas y todo estallaría en la Primera Guerra Mundial. La respuesta no se hizo esperar, y los grupos antimilitares, anarquistas y una parte de los socialistas empezaron a manifestarse y procurar una corriente contracultural que iba a cuestionar los valores occidentales, intocables hasta el momento. En este contexto, el cubismo se desarrolló en Francia, con la amenaza de la guerra encima. Esta coyuntura política y social, de conflictos y contradicciones de la república radical francesa (Cottington, 1998:29), dio paso a la búsqueda del primitivismo y su visión del mundo, no contaminada por el pensamiento racionalista occidental. Así, Picasso y Braque se sumergieron en un arte inocente que no tuviera la esterilidad decadente de las formas y de los contenidos de la estética burguesa moribunda. Es otra vez la posición que tuvieron los dadaístas, los futuristas y los constructivistas. En este sentido, esta regeneración del arte es transversal en toda la vanguardia.

Hubo dos grupos de cubistas: Picasso y Braque y su círculo, con Apollinaire y André Salmon, centrados inicialmente en el *Bateau Lavoir* en Montmartre, y un segundo grupo que tenía el punto de encuentro en Puteaux, cerca de París, en

el que estaban Albert Gleizes y los hermanos Duchamp, Raymond y Marcel. Ambos grupos interactúan sobre los mismos hallazgos formales y las mismas críticas hacia el sistema de representación visual clásico. Y ambos tienen en el impresionismo, y sobretodo en la elaboración espacial de la pintura de Cézanne, su fuente de inspiración. Pero la principal revolución la harán Picasso y Braque, con la invención del collage cubista y la derivación del *assemblage*. El empujón del cubismo, más allá de las representaciones transformadas de los objetos, llevó a Picasso, Braque y Gris a la construcción de un nuevo lenguaje artístico que cuestionaba las propias raíces de la representación.

La dimensión del collage se muestra como una crítica y como una extensión del mismo acto de pintar, como una complicación de sus reglas, burlando y respetando sus fronteras con un acto consciente de probatura del mismo plan pictórico, interpretándolo como una "superficie de tensiones". El potencial de este medio fue inicialmente explorado entre 1912 y 1914, cuando en el resto de Europa se estaba experimentando desde los varios campos estéticos, y en literatura especialmente, en la misma dirección: el futurismo, con Luigi Russolo y Carlo Carrà; el arte abstracto, con Mondrian, Kandinsky y Malévich, o el expresionismo con Kirchner y Franz Marco, etc.

1.1. Tensiones de superficie

"El collage fue la apuesta más grande en la evolución del cubismo y, por tanto, la mayor apuesta de toda la evolución del arte moderno en este siglo" (Fracina y Harrison, 1982:16).

Con estas palabras abre Clemente Greenberg su ensayo sobre el collage. Lo que demuestra es la vinculación del collage con el propio desarrollo del cubismo: se siente como una derivación o como una mera extensión cubista. El cubismo, como todas las primeras vanguardias occidentales, se hace partiendo de una lectura del realismo de finales del siglo XIX a partir de Courbet y de su heterogeneidad de la superficie plana del cuadro, además de la introducción de la fragmentación en su realismo. Y más concretamente, estas lecturas son

evoluciones a partir del tratamiento de la superficie pictórica y del dinamismo escultórico que desarrollaron los impresionistas. Cézanne es quien empieza, diríamos, la batalla entre la campechanía y la profundidad, es decir, la consistencia del cuadro en su superficie plana era una actitud moderna que habían conseguido poner en primera línea de debate los impresionistas. Cézanne, para luchar contra la inexorable bidimensionalidad plana del cuadro, estudia incorporar la profundidad a través de los colores y de la separación de los planos, es decir, a través de la disección estructural de las formas. La fragmentación en bloques volumétricos saturados de color de las formas le permitía crear una relación espacial al mismo tiempo que rechazaba la perspectiva lineal para crear el espacio.

La contribución del cubismo fue continuar la línea de investigación de los planos espaciales de Cézanne. El cubismo de Picasso y Braque crea una sensación de relieve plano. A la representación de la realidad en términos de planos y secciones interferidas en el cubismo le siguen la descomposición analítica de todas las operaciones del arte, la aplicación de los pigmentos al lienzo, el color, el tacto, la línea, el marco, el campo, la composición, etc. Todas estas operaciones han sido aisladas, diferenciadas y reconstituidas según una nueva poética en la que la mente y la mano del artista pasan a tener una importancia capital.

El cubismo analítico de Picasso, como se representa en este cuadro *Ma jolie*, de 1912 (fig. 1), fuerza los elementos pictóricos a su mínima expresión. Entre el límite de la superficialidad del lienzo y el deseo de construir una visión de la realidad, Picasso llega a una saturación planimétrica que bajo presión llega a lo esencial de la ilusión figurativa. Con la táctica del "reduccionismo" y del análisis sistemático, el cubismo sigue el juego empezado y llega al corazón de su experiencia: al fragmento, a la unidad parcial. El cuadro *Ma jolie* está formado precisamente de tales fragmentos, pequeños pedazos de realidad, trozos de naturaleza muerta desgajados de la superficie.



Figura 1. Pablo Picasso *Ma Jolie*, óleo sobre lienzo, 1911-12, The Museum of Modern Art, Nueva York.

Es entonces cuando irrumpe la técnica del collage como respuesta crítica a un estado avanzado de descomposición y fragmentación del plano pictórico al que había llegado el cubismo analítico. Esta es una de las lecturas posibles que proporciona David Rostand en su artículo “Paint, Paste and Plane” (Parisier, 1983:122) en el desarrollo del collage. Es decir, después de tocar fondo por causa de la rapidez de la evolución del cubismo, Picasso y Braque hicieron el viaje a la inversa para reestructurar el plano representativo. Es la reintegración de la realidad otra vez, pero ahora bajo otros parámetros: los planes de representación que antes retrocedían ahora son proyectados hacia fuera, ahora nos encontramos en la dimensión del espectador, en la dimensión pública del lienzo. La introspección singular del artista ha dado paso al vocerío emergente de los materiales cotidianos, a la comunicación de masas (fig. 2).



Figura 2. Pablo Picasso, *Naturaleza muerta con silla*, collage y pintura sobre lienzo, 1912.

Y esta es una segunda interpretación: la de la introducción de la realidad cotidiana dentro del imaginario del artista y del arte. Esta premisa, sin embargo, contiene un origen contextual con problemas de carácter social y político, entre los que destaca la proximidad de la guerra. El simbolista Gustave Kan habla de la fragmentación de la realidad en estos términos: "En el desmenuzamiento del fragmento de la fachada artística, (el artista) toca la fachada social" (Antliff y Leighten, 2001:165). Lo que podemos intuir es que una vez el artista ha tocado la unidad de la representación y ha desmenuzado la fachada artística, este debería prever qué recepción debería tener y cuáles han sido los motivos principales.

La actitud de Picasso y Braque hacia la guerra fue de clara oposición; no obstante, muchos artistas de vanguardia, a pesar de tener una actitud general de izquierdas ante los problemas sociales y políticos, se dejaron llevar por el nacionalismo exacerbado que se produjo en muchas mentalidades de la época. La actitud naif y alegre con la que muchos ciudadanos de los países en conflicto afrontaban la guerra —entre ellos muchos artistas— no tuvo parangón en ningún otro conflicto; se veía la expansión industrial, tecnológica y científica precisamente como una garantía de poder y de eficacia ante los conflictos internacionales.

También se veía este avance como un atenuante para la guerra bárbara del pasado. Esta guerra sería gloriosa, corta y resolutive para cada uno de los países —según sus dirigentes—. Pero fue todo a la inversa, como en todas las guerras. Es en este contexto que la actitud anarquista de Picasso y la rabia de prever la barbarie fueron decisivas para romper, para hacer un punto y aparte en el camino artístico. El desafío de romper la unidad y la profundidad en receso, la imposibilidad de leer en profundidad el cuadro, en fin, el colapso total del espacio, como en el cuadro de Braque *Soda* (fig. 3), muy bien puede ser por causa de una reacción de angustia ante la situación bélica y política. La opacidad del espacio nos impide poder reseguir alguna pista para entrar. En este sentido, el plan de la representación se iguala al plano del lienzo.

A partir de aquí, Picasso y Braque empezaron a introducir signos, números y

letras para ofrecer una ruta de entrada, unas pistas para interrumpir el carácter hermético y oscuro de sus pinturas. Este acto consciente remite la pintura literalmente a la vida cotidiana. Estos elementos importados del exterior, como en el caso de la pintura de Braque *El portugués*, donde aparecen D BAL y OCO como fragmentos de las palabras GRAND BAL y CHOCOLAT. Son símbolos culturales *ready-mades* trasplantados en un espacio abstracto que interpreta el ambiente del café. Estos son los primeros pasos hacia la "estética collage".

Picasso introdujo la técnica del *trompe de l'oeil* en *Naturaleza muerta con silla* (fig. 2), del 1912, adhiriendo un trozo de tela imitando la textura de la silla. Con la introducción de objetos comerciales y cotidianos, Picasso niega la relación transparente y directa entre sus significados pictóricos y los referentes del mundo externo. El siguiente paso sería la experimentación con materiales reales, los renombrados *papier collé*. Braque emplea papel con texturas de madera para decorar las paredes en su obra *Plato de fruta y vaso* (fig. 4), como continuación literal de la decoración de los cafés en que se inspira. Las primeras esculturas —relieves con papel pegado— las hizo Braque; tenía mucha traza con esta técnica, ya que su padre era decorador y pintor, pero todas han desaparecido. sin embargo fue Picasso quien tomó esta técnica y hizo su primer *assemblage* con *papier collé* en la obra *Guitarra*, de 1912 (fig. 5). Picasso lo relata así: "Estoy en proceso de concebir una guitarra y estoy utilizando un poco de polvo contra nuestro lienzo horrible" (Antliff y Leighten, 2001:175). Este asco del lienzo es remarcable por su ataque contra el ilusionismo de la pintura y su representación proyectada hacia el exterior.



Figura 3. Georges Braque, *Soda*, óleo sobre lienzo, 1912.

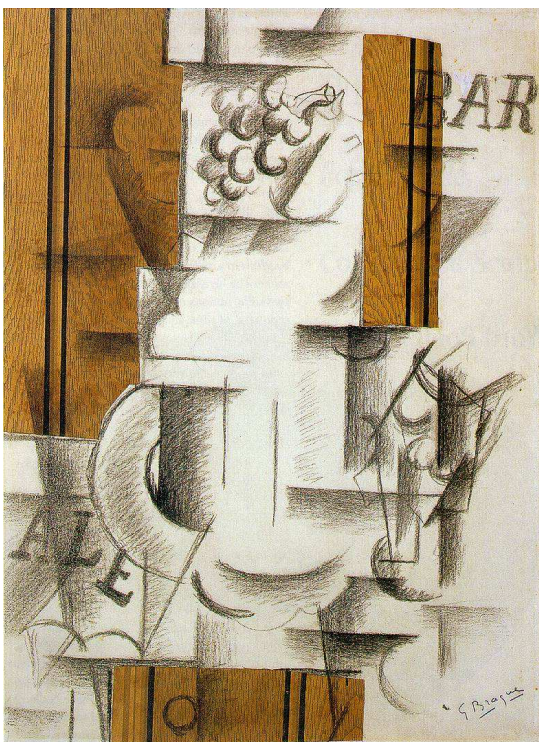


Figura 4. Georges Braque, *Plato de fruta y vaso*, papeles pegados y clarión sobre papel, 1912.



Figura 5. Pablo Picasso, *Guitarra* assemblage, 1912.

1.2. El collage y los *mass media*

Estos experimentos con los *papier collé* y los *assemblages* dirigieron a Picasso directamente a trabajar ya con collages propiamente dichos. Así, el collage *Guitarra, partitura y vaso* (fig. 6) evoca la vida diaria de la gente en un café, el diario, la música y la consumición. Pero lo que es interesante destacar aquí es la introducción del periódico, un elemento *ready-made* incorporado con toda su carga ideológica, material y física. Esta inmersión en los *mass media* de Picasso nos remite al significado que tenía para los artistas e intelectuales de la Francia del momento.

El discurso dominante de la época, es decir, las políticas que llevaban a cabo los gobiernos de la república francesa, se expresaba de manera propagandística en la mayoría de diarios que eran afines al poder. Los periódicos en Francia no eran un símbolo neutral sino que llevaban en sí mismos la expresión de la manipulación y el engaño. La verdad a la que suelen referirse sus noticias era puesta siempre en duda, porque, de manera sesgada, los poderes fácticos retrataban la realidad según sus deseos. Así, los periódicos durante el período de cambio de siglo en Francia representan una fuerza cultural en los collages y en la vida cultural en general. Además, los periódicos, en el sentido moderno, representan el primer producto comercial de usar y tirar, que caduca.

El historiador Richard Terdiman, en su estudio del periodismo, señala que el periódico se estructuraba en espacios que pervertían la credibilidad del público en ellos, ya que prácticamente los espacios del diario se contrataban para hacer los discursos pertinentes. El espacio más barato era el del anuncio, después venía el espacio del reclamo y el anuncio a toda página, que solía estar en la página tres. Después las noticias, materialmente condicionadas por el anuncio anterior. Pero la gran decepción ocurría en la primera página. Así, Terdiman señala:

"La publicidad editorial en la primera página disfrazaba su estatus como

anuncio. Podía consistir en una recomendación, en una crónica supuesta de hechos (reportaje) (...) Desde el interior del mundo del periodismo, este sistema indujo un cinismo generalizado, elaborado a partir del intercambio de hechos, opiniones y dinero. Villemessant, el editor de *Le Figaro* durante el Segundo Imperio (1852-70), declaró que estaba satisfecho con una tirada de su diario solo cuando cada línea del diario había sido comprada y pagada".²



Figura 6. Pablo Picasso, *Guitarra, partitura y vaso*, collage, 1912.

La composición del diario además controlaba su discurso. Así, nos encontramos que la información pasa a ser fragmentada y neutralizada, ensanchando la distancia entre el contenido de los periódicos y la experiencia de los lectores. De esta manera, la política, las artes y lo comercial se mezclan en cada página creando un mensaje mixto yuxtapuesto. Terdiman escribe que los periódicos sistemáticamente "racionalizan las desconjunciones; están organizados como desorganización" (Antliff y Leighton, 2001:176). Los

² (Antliff y Leighton, 2001:175). El movimiento cubista se rebeló contra la uniformidad unilateral que imprime la contingencia del arte realista. El cubismo se deshizo del punto de desaparición fijo en el horizonte, y con él, de la verdad inexorable del artista, en la que la mirada fija del espectador se desintegró. Los pintores cubistas tomaron una completa ventaja de su propio medio, realizando, en una lona de dos dimensiones, una fórmula que permitió ir más lejos que una ilusión especializada de la tercera dimensión.

periódicos, pues, representaban el pensamiento manipulador de la burguesía.

Los trozos de periódicos que Picasso incorporó en sus collages tienen un trato cultural complejo; por ejemplo, en el collage de la figura 189, el titular del periódico *Le Journal* hace referencia a las noticias de las guerras balcánicas de aquellos años y a la situación política y económica de Europa. Eso demuestra las ansiedades políticas de los artistas de vanguardia. De los ochenta collages que hizo Picasso entre 1912 y 1913, 52 contienen periódicos enganchados. El compromiso antimilitar y anarquista de Picasso, que había madurado en su estancia en Barcelona, se hace evidente en su arte y encuentra el collage como la mejor vía de expresión de estos sentimientos.

2. El assemblage

La palabra *assemblage* fue popularizada por William C. Seitz a partir de una exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York el año 1961, titulada *The Art of Assemblage*. Esta palabra fue elegida por el mismo comisario de la exposición con la intención de que la exposición cubriese "todas las formas del arte compuesto y las maneras de yuxtaposición".³ Esta referencia se tomó justamente para ampliar el término *collage*. Porque incluía obras de arte completamente tridimensionales, es decir, esculturas, instalaciones, intervenciones, proyectos, etc., pero también por los trabajos bidimensionales, planos o en relieve. Seitz eligió esta palabra porque era mucho más específica que, por ejemplo, la palabra *construcción*, ya que el término *assemblage* señala, por ejemplo, la noción de acumulación de elementos dispares, la constitución de partes heterogéneas, que de manera separada mantienen su propia identidad, pero que pueden también funcionar cuando son ensambladas, pueden inocular una unidad diferente como si fuera una mezcla de elementos homogéneos.

³ (Elderfield, 1979:7). Vid., por ejemplo, Diane Waldman *Collage, Assemblage and The Found Object*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1968. Katherine Hoffman, *Collage: Critical Views* UMI Research Press, Ann Arbor, 1989; Allan Kaprow, *Assemblages, Environments and Happenings*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1966.

William Seitz, no obstante, justifica su exposición sobre la importancia del collage como *technica mater* de muchas de las prácticas artísticas del siglo XX, y evidentemente aquellos artistas representados en la exposición rinden homenaje a los fundadores de esta técnica. En su introducción, Seitz justifica así la primacía del collage en el contexto de las artes del siglo pasado, con una citación de la historiadora Margaret Miller, comisaría de una exposición retrospectiva sobre los collages en el mismo museo:

"El collage no puede ser definido como una mera técnica de cortar y pegar, ya que su significación radica no en su excentricidad técnica sino en su relevancia en dos de las cuestiones que han sido planteadas en el siglo XX: la naturaleza de la realidad y la naturaleza de la pintura misma. El collage ha sido el medio a través del cual el artista incorpora la realidad en la pintura sin imitarla." (Seitz, 1965:6)

Además, Seitz enumera esquemáticamente dos características esenciales de las que participan los *collages objects (sic)* y las construcciones representadas en la exposición *The Art of Assemblage*.

1. Están de manera predominante ensamblados más que pintados, dibujados, modelados o esculpidos.
2. Enteramente o en parte, sus elementos constitutivos son representados con materiales naturales o manufacturados, objetos o fragmentos, sin ninguna intencionalidad de ser materiales artísticos (Seitz, 1965:6).

Además, William Seitz, junto a Peter Selz, que era comisario del departamento de escultura y pintura del museo, optaron por la palabra *assemblage* por dos precedentes. El primero era la segunda definición del diccionario de la palabra *assemblage*: "La fijación de partes y piezas juntas como una maquinaria de carpintería y ebanistería". El otro precedente fue más relevante artísticamente: el uso de la palabra, por parte de Jean Dubuffet, para describir sus esculturas, pinturas y litografías que hizo a partir de varios materiales heterogéneos (papel

ajado, alas de mariposa, madera, esponja y desperdicios naturales) entre 1953 y 1954. Dubuffet reflexionó sobre la adecuación o no de continuar nombrando a este tipo de trabajo compuesto por el término *collage*. Y más bien pensó que el término *collage* "se debía reservar a las obras hechas en el período de 1910-1920 por dadaístas, cubistas, etc." (Seitz, 1965:93). Así, William Seitz tomó prestado a Dubuffet el término *assemblage*, que era ya un término utilizado en la década de los años veinte, por ejemplo, por John Heartfield, que nombra al montador *assembly man*, traducción de la palabra alemana *montiert*.

De hecho, ensamblar y montar son sinónimos y se popularizaron a principios de siglo en la industria automovilística con la cadena de montaje. Esta apropiación de la palabra *assemblage* era estratégica, ya que cubre un gran abanico de actividades artísticas, incluyendo el collage, el *décollage*, el *découpage*, el montaje, el fotomontaje, etc.

El término *collage* —en francés *coller* significa pegar, adherir con pegamento o cola— está unido a la técnica que comenzaron Picasso y Braque de los *papier collé*; como ya hemos explicado anteriormente, era la técnica que utilizaba el padre de Braque, como decorador, de revestir las paredes con papel decorado con toda clase de motivos y simulaciones de texturas. Pero no es la idea de la cola lo fundamental de esta técnica, como comenta Herta Weschel —los primeros *papier collé* están sujetos con agujas—, sino la idea de incorporar algo prefabricado, algo que, como diría Braque, "constituye una certeza en medio de una obra en la que todo lo demás está figurado, representado o sugerido" (Wescher, 1980:9).

Por tanto, la palabra *collage* no deja de ser accidental, pero su principio es lo que trasciende, se llame éste *ready-made* (de Duchamp), *apropiación*, *objet trouvé*, *descontextualización*, *arte objetual*, *combine paintings*, (de Rauschenberg), *Merz* (de Schwitters) u otros términos que se han venido usando recientemente en el arte contemporáneo. *Décollage* es otro término que se puso en boga por los años cincuenta y sesenta; se refiere a los trabajos que despegan los materiales que ya han sido yuxtapuestos o adheridos, son

los *affiches lacérés* o carteles rasgados de los “nuevos realistas” de París. Con artistas como W. Wostell, M. Rotella o R. Hains se inicia una recuperación del problema de la relación entre el arte y la vida, y al mismo tiempo anticipa los *happenings* con su apropiación consciente de la realidad.

"La acumulación" también designa una modalidad artística próxima al *assemblage*. Su técnica de reunión de fragmentos de objetos usados acumulados al azar o en forma de relieve fue empleada por artistas como César, Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Arman o Chamberlain, unidos al nuevo realismo francés. Es, diríamos, la sistematización del *objet trouvé*. Algunos de estos últimos artistas aparecieron en la exposición de William Seitz. El *Découpage*, palabra que significa literalmente ‘cortar’, representa el tipo de collage con un corte nítido y drástico, como en el trabajo de Matisse, Sonia Delaunay, Jean Arp y otros. El *objet trouvé* fue desarrollado más prosaicamente por los surrealistas, pero ya está presente en la obra de Schwitters.

Los objetos apropiados se ven liberados de su determinación funcional, y es reinstaurada su interpretación por la unión entre los mismos objetos de manera alegórica. El *objet trouvé* está vinculado al azar y a los *ready-made*. La obra más celebrada es *El homenaje a Lautrémont*, de Man Ray. Los *ready-made* de Duchamp son posiblemente la operación más radical del principio del collage. Comparado con sus contemporáneos dadaístas Schwitters y Francis Picabia, las intervenciones de Duchamp marcan la diferencia y el carácter único de sus propuestas hasta el punto de resistirse a la asimilación de los lenguajes tradicionales del arte. Su idea de abolir la supremacía y la euforia visual del arte a través de un arte del pensamiento es seguramente uno de los principios del collage/montaje más influyentes en el arte contemporáneo.

Estos son algunos ejemplos de las correspondencias que ha tenido el principio del collage a lo largo de la evolución artística del siglo XX. Y dentro de la historiografía artística William Seitz fue el primero en proponer, desde la competencia institucional, una exposición temática que tuviese como hilo de

conexión el “principio collage”, y un término que cobijase dentro de esta técnica el trabajo de artistas que querían recuperar la estética del arte objetual desde un punto de vista contemporáneo.

La visión comparada de artistas consagrados e históricos de la vanguardia de los años veinte y treinta como Picasso, Schwitters, Man Ray o Hanna Höch se presenta en la exposición *The Art of Assemblage*, al lado de figuras emergentes como Rauschenberg, Jasper Johns, Kienholz y otros, más desconocidas, para trazar una línea orgánica de evolución del *assemblage*. Pero como señala el mismo Seitz, su opción es la de enfocar "la metafísica del *assemblage* antes que su historia" (Seitz, 1965:6). Inevitablemente, la comparación de obras a través de un largo período de tiempo pasa a ser histórica, y lo que queda claro es que el laberinto de estilos artísticos del siglo XX no son compartimientos estancos sino que sus líneas de investigación son intercambiables. Seitz define el *assemblage*, en su provocación del pensamiento, como poético antes que realista, por su capacidad alegórica de transformar las partes en una nueva amalgama que trasciende y incluye sus partes.

No obstante, las obras a que se muestran en la exposición son generalmente más próximas a la realidad cotidiana. Como en el caso de las obras *John Doe* de Kienholz (fig. 7) y *Restaurant Spoerri* de Daniel Spoerri (fig. 8), que muestran escenas cotidianas subvertidas, porque una de las funciones del *assemblage* es esta subversión de los signos y de los símbolos establecidos, el arresto de la realidad en una forma extraña y poética buscando el acercamiento entre la obra y el espectador. Un de los hitos de estos artistas era la recuperación del arte objetual, desplazado, durante la posguerra de la Segunda Guerra Mundial, por el expresionismo abstracto.

Como señala Simón Marchán Fiz, el principio del collage toma el lugar que antes ocupaba la abstracción.⁴ Pero el proceso de la abstracción está atado al proceso del collage de alguna manera. Si, durante la concepción del collage cubista, artistas como Gris utilizaban el *trompe de l'oeil* utilizando trozos de espejo, ilustraciones o añadidos tipográficos como un proceso más de la abstracción pictórica, en la formación del *assemblage* en los años sesenta la "metafísica de la yuxtaposición" (Seitz, 1965:81) se enfocó de manera diferente, canjeando el ilusionismo del *trompe de l'oeil* por la presentación de objetos reales y tridimensionales, muchas veces ensamblados ya en la vida real, como la figura de Daniel Spoerri. Si la abstracción en la pintura y en la escultura sustituyó una segunda realidad, la del ilusionismo, el *assemblage* da un paso final al presentar sus yuxtaposiciones como un acto también antiartístico, es decir, sin ninguna intención estética preconcebida.

Aquí el azar y la elección son dos de los elementos más característicos de este tipo de *assemblages*. En la misma línea, Mimmo Rotella y Raymond Hains presentan los pósters desgarrados encontrados en la calle y montados directamente sobre el lienzo sin intervención estética a posteriori. El crítico Pierre Restany los nombró "nuevos realistas", y dice al respecto:

"Lo que ellos nos ofrecen (...) es un aspecto entero de lo real capturado en su integridad objetiva sin transcripción de ninguna clase. Nunca en ningún momento se trata de una recreación, sino todo lo contrario, toda una transmutación expresiva." (Seitz, 1965:82)

La actitud de los *assemblages* hacia el uso de los materiales es una de las expansiones más originales en el campo artístico. No responde a una ortodoxia técnica ni tampoco a un uso de determinados materiales más aptos que otros. Más bien el *assemblage* se caracteriza por una mezcla de materiales y objetos

⁴ (Marchán Fiz, 1988:159). Marchán Fiz señala la recuperación del collage como unos de las características definidoras de los nuevos comportamientos artísticos, y la extensión del arte a partir de los años sesenta. En el capítulo "El principio collage y el arte objetual" (p. 159-170) remarca el paso de la recuperación del objeto, gracias a la aplicación y la extrapolación de los estilos de las primeras vanguardias, como el collage, el Dadá, el *ready-made*, etc. Todos aquellos estilos que se sirven del objeto descontextualizado.

en los que las posibilidades son infinitas. Desgarrar, empastar, cortar, adherir, quemar, aplastar, coser, soldar, cualquier material en cualquier forma expuesto en multitud de posiciones, etc., trasciende los clásicos parámetros de la abstracción de la forma, la textura y el color. Es más que evidente que esta multiplicidad de maneras de fabricar la obra de arte tuvo una resonancia sin precedentes en el contenido y en la forma de la obra de arte en el siglo XX. Esta versatilidad técnica no hacía más que corroborar la introducción del arte en su contexto material y real de la industrialización, la división del trabajo y la especialización que aumenta cada vez más.

Figura 7. Ed Kienholz, *John Doe*, pintura y resina, metal y madera, caucho y plástico, 1959.





Figura 8. Daniel Spoerri, *Restaurante Spoerri*, tabla de madera y técnica mixta, 1972.



Figura 9. Mimmo Rotella, *Un documento storico* 1963.



Figura 10. Raymond Hains, *Sin título*, cartel, 1976.



Figura 11. César, *Mottocyclette*, 1970.



Figura 12. John Chamberlain, *Hatband*, hierro pintado, 1960.

Así, vemos un tratamiento contemporáneo de los materiales y de los objetos que forman parte del paisaje consumista y de uso cotidiano, como en el trabajo de John Chamberlain y César. Los coches y el material de detritus comprimido son toda una referencia material y metafísica al mismo tiempo. Seitz comenta así el significado de estos materiales:

"La red de significados hecha por los materiales puede cubrir la distancia en el tiempo y el espacio evocando una respuesta romántica a las ruinas, fragmentos arquitectónicos y escultóricos y la riqueza evocadora de los muros viejos y barcos rituales." (Seitz, 1965:86)

Finalmente, el *assemblage* incorpora la práctica de las *performances* y los *happenings* y pasa a ser un resarcimiento directo del Dadá. Allan Kaprow, en un texto de 1960, "Assemblages, environments and happenings", aboga por un arte que abandone la habilidad técnica artesana del arte y su permanencia, y que en cambio haga uso de "medios perecederos, tales como los periódicos, cinta adhesiva, la hierba que crece o la comida real" (Harrison y Wood, 2000:708). Es una apuesta por un arte que niega el estatus afirmativo del arte y se posiciona en una desafección, en un nihilismo de la interpretación de la idea del arte. La conexión entre los *happenings* y el *assemblage* la da Allan Kaprow cuando explica su expansión desde los aglomerados a los *assemblages* tridimensionales, alcanzando un espacio suficientemente grande como para que el público pueda participar. Así, los *happenings* de James Dine *Car Crash* asume el símbolo del coche como asesino en serie.

3. Montaje

3.1. El montaje dialéctico de Walter Benjamin

Tan denso es este montaje que el autor tiene problemas para decir su palabra.

W. Benjamin Crise du roman, 1930

Y el montaje es esta forma de arte que es la negación del autor épico.

P. Szondi *Théorie du drame moderne*, 1956

(Bablet, Billeter et al., 1978:57).

El teórico del cine Bala Balasz, en su libro *Der film*, hace una equiparación entre el trabajo en el cine del montador de fotogramas y una máquina productiva:

"El concepto francés del montaje tiene un significado próximo al *assemblage*. Se trata, cuando menos, de una especie de *assemblage*. Cuando el montador ensambla las imágenes separadas en una serie determinada, de tal manera que su concepción permite lograr un efecto determinado y querido, eso funciona como un motor que ensambla las diversas partes de una máquina, de tal manera que pasa a ser una máquina productiva." (Bablet, Billeter *et al.*, 1978:14)

Es bastante corriente el uso de la metáfora mecánica para explicar el funcionamiento del recurso del montaje en las artes. Así, Walter Benjamin sugiere que el montaje tiene una relación privilegiada con la modernidad, ya que el proceso de ensamblaje a partir de materiales dispares tiene una afinidad con la relación entre los obreros, la tecnología y la naturaleza. De hecho, Benjamin utilizó la metodología del montaje en su trabajo inacabado *Passagenwerk* (conocido también como el proyecto de las arcadas de París) y otros textos como *Einbahnstrasse (Dirección única)*. El proyecto de las arcadas fue inacabado por causa de la muerte súbita de Benjamin cuando huía de la persecución nazi. En lugar de un libro, Benjamin dejó una inmensa cantidad de notas y escritos sobre la cultura industrial del siglo XIX y principios del XX y la conformación de la ciudad metropolitana de París.

Estas notas consistían en un vasto despliegue de fuentes históricas que Benjamin llenaba con el más mínimo comentario, e indicaciones generales de cómo los fragmentos que forman los escritos se habían de componer. Benjamin describió este trabajo como una "revolución copernicana" en la práctica de la narración histórica. Su intención era destruir la manera casi mítica de escribir

con la inmediatez del presente. Y eso lo hizo rompiendo la forma tradicional de inscribir el relato en un *continuo* cultural e histórico que se desarrolla cronológicamente con lógica temporal y racional.

Benjamin pensaba que en la era de la cultura industrial, la conciencia queda mortecina en un estado de sueño latente en la que lo mítico la sostiene. Contra esta mitología impuesta desde los poderes fácticos, Benjamin intenta resarcir el conocimiento histórico por liberar el presente mítico. Es decir, liberar la construcción mítica de todo lo que nos rodea, de toda nuestra cotidianidad que es el presente. En esta recuperación, la transmisión de la cultura alta y baja es central. Es un acto político de vital importancia la recuperación de la memoria histórica.

Así, Benjamin intenta descubrir todo lo que ha sido escondido y camuflado en la transmisión cultural, para llegar a poner de relieve sus contradicciones entre su forma y su contenido. Las arcadas son lo que diríamos actualmente un gran centro comercial donde hay representado todo el mundo del consumo urbano a pequeña escala. Estos lugares ya existían a principio de siglo y eran denominados *pasajes comerciales* o *arcadas*. Benjamin, pues, toma esta metáfora para desarrollar una "filosofía materialista de la historia" que pueda dejar al descubierto las reducciones en miniatura que se representan en la experiencia cotidiana como subrogados de la realidad de los varios mundos que habitamos.

En esta evolución de la idea de Benjamin se debe destacar lo recopilación de aforismos que hizo en *Dirección única*. En este texto dice que rechaza las formas canónicas y académicas de escribir en "el gesto pretencioso y universal del libro" (Buck-Morss, 1991:17) y denuncia cualquier actividad literaria que tenga lugar en el marco de la literatura. Por contra, loa las formas marginales y populares de escribir en "folletos, anuncios, periódicos, artículos, etc., porque tienen la inmediatez de la cultura popular y la efectividad de la producción en serie, además de estar contruidos en un lenguaje *ready-made*. En una de las secciones del libro dedicadas a las gasolineras escribe:

"La construcción de la vida en este momento se basa mucho más en el poder de los hechos que en las convicciones" (Buck-Morss, 1991:17).

Y acaba diciendo que tales convicciones "son para el aparato gigantesco de la vida social lo que es el aceite para las máquinas" (Buck-Morss, 1991:17). Benjamin entendió la nueva tarea del escritor como ingeniero de la mecánica que arregla fragmentos prefabricados en serie y que describen el mundo exterior en términos factuales: metro, gasolineras, estaciones de trenes, luces de neón, tránsito de automóviles, etc.

Es el efecto de la tecnología en el trabajo y en el ocio, en la metrópolis moderna, lo que ha desmenuzado la experiencia en fragmentos; por ejemplo, el reportaje periodístico refleja esta fragmentación. La pregunta que se hizo Benjamin es si el montaje como principio formal de la nueva tecnología podría ser usado por construir una visión coherente del mundo contemporáneo capaz de reconstruir la experiencia. Y la segunda pregunta: ¿podría la metrópolis del consumismo, de la cultura burguesa y capitalista, ser el campo de acción del montaje para transformar la mistificación del presente en una iluminación metafísica y política? Estas preguntas Benjamin las quería responder a través del proyecto del *Passagen-werk*.

Las primeras notas de Benjamin son fragmentos de comentarios hechos de una forma muy abreviada y están yuxtapuestos; sin ningún orden, se suceden así, temáticamente, pasajes, modo, aburrimiento, *kitsch*, panoramas, fotografía, prostitución, figuras de cera, almacenes, catacumbas, señales de tráfico... incluso conceptos metodológicos, como imágenes de sueño, imágenes dialécticas, orígenes históricos, etc.

Seducido por la imagen fotográfica y por el cine, dos tecnologías que representan la nueva manera de mirar el mundo, Benjamin creyó que el *Passagen-werk* sería mejor representado por la técnica de escritura basada en "la dialéctica de la mirada", y "la dialéctica de las imágenes" en lugar de

reproducir la técnica literaria de la "dialéctica de la argumentación". Y el principio de construcción de esta dialéctica de la imagen es el montaje, de manera que puede evitar el perspectivismo conceptual de las ideas, y así las visiones sobre las cosas quedan sin reconciliación. Para Benjamin, el montaje es la forma progresista conveniente a esta manera de pensar, porque como él mismo dice, "interrumpe el contexto en el que es insertado", es el "principio de la interrupción" de Brecht, en su técnica renombrada *Umfunktionierung*, que aplicó en el teatro.

Además, la técnica del montaje permite "contraatacar el ilusionismo", principal mistificador del presente y responsable de la visión histórica como un continuo. Benjamin defendía así el principio del montaje para su obra:

"Este trabajo debe desarrollar al máximo el arte de la citación sin comillas. Su teoría conecta de manera más próxima con la del montaje." (Buck-Morss, 1991:67)

Benjamin también lo deja claro en sus notas sobre cómo operar en el arreglo del libro. Así, anota: "Fórmula: construcción a partir de hechos. Construcción en una eliminación completa de la teoría" (Buck-Morss, 1991:73). De esta manera, Adorno comenta también sobre el trabajo de Benjamin: "Método de este trabajo: montaje literario" (Buck-Morss, 1991:73). Benjamin expresaba en una frase lacónica cuál era su manera particular de anotar y de comentar imágenes, hechos o reflexiones: "No tengo nada que decir, nada más puedo mostrar" (Buck-Morss, 1991:73). La idea de colocar, una detrás de otra, las descripciones factuales de lo que veía y experimentaba en la metrópolis en forma de citación breve le impedía prolongar más el texto con un pensamiento subjetivista.

El potencial técnico del montaje se manifestó ya a las postrimerías del siglo XIX con la construcción de la torre Eiffel, con la yuxtaposición de escaparates y de señales comerciales y, sobre todo, con la idea constructiva que aparece en la arquitectura de hierro y cristal en la que todo está subordinado a una idea central que da sentido al conjunto.

"Erigir las grandes construcciones a partir de los más pequeños segmentos arquitectónicos que han sido manufacturados de una manera precisa y perfilada (...). Eso significa una ruptura con el naturalismo histórico vulgar, para comprender la construcción de la historia como tal. En la estructura de comentario." (Buck-Morss, 1991:79)

Lista de ilustraciones

1. Pablo Picasso *Ma Jolie*, óleo sobre lienzo, 1911-12, The Museum of Modern Art, Nueva York. <<http://www.courses.rochester.edu/seiberling/AAH128/IMAGES/IMG039.JPG>>
2. Pablo Picasso, *Naturaleza muerta con silla*, collage y pintura sobre lienzo, 1912. <<http://www.marin.cc.ca.us/art107/PicassoStillLifeChairCaning.jpg>>
3. Georges Braque, *Soda*, óleo sobre lienzo, 1912. <<http://www.moma.org/collection/provenance/items/8.42.htm>>
4. Georges Braque, *Plato de fruta y vaso*, papeles pegados y clarión sobre papel, 1912. <<http://www.tamu.edu/.../braque/fruit-dish-glass.html>>
5. Pablo Picasso, *Guitarra*, assemblage, 1912. <http://arthistory.westvalley.edu/images/P/PICASSO/GUITAR_C.JPG>
6. Pablo Picasso, *Guitarra, partitura y vaso*, collage, 1912. <<http://www.mala.bc.ca/~lanes/english/hemngway/picasso/picascal.jpg>>
7. Ed Kienholz, *John Doe*, pintura y resina, metal y madera, caucho y plástico, 1959. <<http://www.beatmuseum.org/kienholz/doe.html>>
8. Daniel Spoerri, *Restaurante Spoerri*, tabla de madera y técnica mixta, 1972. <<http://www.artnet.com/ag/fineartthumbnails.asp?aid=15950>>
9. Mimmo Rotella, *Un documento storico*, 1963. <<http://www.artnet.com/.../kostabi/kostabi5-8-4e.asp>>
10. Raymond Hains, *Sin título*, cartel, 1972. <http://www.artnet.com/artwork_images/191397/90649.jpg>
11. César, *Mottocyclette*, 1970. <http://www.artnet.com/artwork_images/356/51946.jpg>
12. John Chamberlain, *Hatband*, hierro pintado, 1960. <http://www.artnet.com/artwork_images/1018/95424.jpg>

Bibliografía

- ANTLIFF, Mark y LEIGHTEN, Patricia (2001) *Cubism And Culture*, Thames and Hudson, Londres, 224 p.
- ARAGON, Louis (1980) *Les collages*, Hermann Éditeurs, París, 157 p.
- BABLET, Denis, BILLETER, E. et al. (1978) *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt, table ronde international du Centre National de la Recherche Scientifique*, La Cité-L'age d'Homme, Lausanne, 296 p.
- BUCK-MORSS, Susan (1991) *Dialectics Of Seeing, Walter Benjamin And The Arcades Project*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 493 p.
- COTTINGTON, David (1998) *Cubism In The Shadow Of War, The Avant-Garde And Politics In Paris 1905-1914*, Yale University Press, New Haven, 258 p.
- CROW, Thomas (1996) *Modern Art In Common Culture*, Yale University Press, New Haven, 274 p.
- DAMISCH, Hubert (1995) *The Origin Of Perspective*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 476 p
- ELDERFIELD, John, ed. (1992) *Essays On Assemblage*, Studies In Modern Art 2, The Museum of Modern Art New York, Harry N. Abrams, Nueva York, 183 p.
- FRASCINA, Francis y HARRISON, Charles, ed. (1982) *Modern Art And Modernism, A Critical Anthology*, Open University, Londres, 312 p.
- HARRISON, Charles y WOOD, Paul, ed. (2000) *Art In Theory 1900-1990, An Anthology Of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford, 1189 p.
- HUYSENS, Andreas (1993) *After The Great Divide, Modernism, Mass Culture And Postmodernism*, Macmillan, Londres, 224 p.
- KRAUSS, Rosalind (1996) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid, 320 p.
- (1998) *The Picasso Papers*, Farrar, Strauss and Giroux, Nueva York, 192 p.
- LLORENS, Tomás et al., ed. (1988) *El siglo de Picasso*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 297 p.
- PARISIER, Jeanine P., ed. (1983) *Collage, Vol. 10-11*, New York Literary Forum, Nueva York, 242 p.
- SEITZ, William C. (1965) *The Art Of Assemblage*, The Museum of Modern Art, Nova York, 176 p.
- WESCHER, Hertha (1980) *La historia del collage, del cubismo a la actualidad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 276 p