

Montaje y estándar.

Agustín Berti.

Cita:

Agustín Berti (Diciembre, 2013). *Montaje y estándar. I JORNADAS MONTAJES: Pensamientos y Prácticas. Fac. de Artes / Fac. de Psicología / Fac. de Filosofía y Hum. - UNC, Córdoba.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/agustin.berti/14>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/patg/Bds>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

TÍTULO DEL TRABAJO: Montaje y estándar

APELLIDO Y NOMBRE DEL AUTOR: Berti, Agustín

CORREO ELECTRÓNICO: agustin.berti@gmail.com

REFERENCIA INSTITUCIONAL: Facultad de Artes, UNC

RESUMEN: El presente trabajo discute el concepto de montaje a partir de los conceptos stiglerianos de estereotipo y estándar. La hipótesis de trabajo es que el montaje descontextualizado de su condición eminentemente técnica, y dentro de la técnica, eminentemente industrial, puede inducir a equívocos al aplicarlo a poéticas experimentales. Se introduce también el concepto de soporte como medio asociado y se desarrolla su relación con el estándar así como los modos en que esta relación habilita el montaje dentro del contexto industrial. Una vez planteado este breve marco conceptual se discuten algunos rasgos de poéticas experimentales y el modo en que las desestandarizaciones impedirían hablar de montaje.

PALABRAS CLAVE: SOPORTE – ESTEREOTIPO – ESTÁNDAR – CINE

Montaje y estándar

35 milímetros

En este trabajo me interesa discutir el lugar del estándar técnico en la estabilización de determinadas formas artísticas contemporáneas y la especificidad del concepto de montaje para determinadas artes. El cine constituyó el primer arte totalmente dependiente de objetos técnicos para su fruición. A diferencia de otras artes y de la fotografía en particular, en el cine el objeto técnico es necesario tanto en las instancias de producción como de recepción. Como señala Benjamin en el ensayo sobre la obra de arte:

“En las obras de cine, la reproductibilidad técnica del producto no es una condición de su propagación masiva que se haga presente desde fuera, como en las obras de la literatura o de la pintura. La reproductibilidad técnica de las obras de cine tiene su base directamente en la técnica de su producción.” (Benjamin, 1989)

La única excepción de la época acaso fueran los discos de pasta. Pero la idea del disco como obra y no como mero registro de la ejecución comenzó recién en la segunda mitad del siglo XX (en la intersección entre Abbey Road en Londres, Studio One en Kingston y Motown en Detroit). Benjamin detecta también otro aspecto esencial del cine ligado a su dependencia íntima de la técnica: “El cine es, así, la obra de arte con mayor capacidad de ser mejorada. Y esta capacidad suya de ser mejorada está en conexión con su renuncia radical a perseguir un valor eterno” (1989).

La oposición entre “capacidad de mejora” y “valor eterno” es un aspecto algo desatendido del ensayo en el que ya está presente el problema que me interesa abordar en este trabajo. La “mejorabilidad” es posible, aunque Benjamin no lo identifique de este modo, a partir de un salto técnico; a saber: el pasaje de artesanato a industria que atraviesa toda su obra. Para que ese salto sucediera debió mediar una instancia central en el desarrollo histórico de la técnica: el “estándar”. Si, siguiendo a Stiegler (2002), el vector de transmisión cultural de la técnica (y lo que la hace posible en primera instancia) es el “estereotipo”, es decir aquel objeto técnico que puede ser replicado y de este modo trascender la mera utilización “técnica” del individuo, o la “genética” animal, el vector técnico industrial es el “estándar”.

Para poder hablar de técnica y no de genética, Stiegler identifica como “técnica” propiamente dicha a aquellas formas de “exteriorización” que persisten y no mueren con el individuo: estas exteriorizaciones constituyen “estereotipos”. La aparición de una exteriorización que trascienda al individuo será el abismo que separa al hombre de los animales y marca el co-comienzo de técnica y humanidad. La abstracción aparecerá, de este modo, en el estereotipo. Tal abstracción supone una capacidad de anticipación que introduce la dimensión temporal en la existencia humana y establece otro aspecto del abismo entre animales y humanos. Los primeros son perennes en tanto que los segundos son mortales, puesto que son conscientes de su propia muerte, la anticipan y actúan para diferirla. En ese hiato se ubica, pues, la técnica.

El “estereotipo” constituye el vector de una transmisión que es no específica (genética) sino étnica (cultural). Y puede ser el vector por ser la exteriorización que sobrevive en sus réplicas a partir de una acción constructiva informada que anticipa su resultado. Sobre estas organizaciones de la materia inerte se conforma un utillaje (paralelo al lenguaje) cuya fabricación y utilización es un saber transmisible y acumulativo. El establecimiento de determinados rasgos de los estereotipos redundan en la aparición de estándares, que permiten una anticipación más precisa, es decir, una

prótesis más eficaz. El “estándar” estabiliza el estereotipo pero acrecienta su transmisibilidad. En un devenir signado por una anticipación creciente, el estándar funda la industria moderna (y con ello lo que conocemos como técnica moderna) y no a la inversa. Cuando el estereotipo se estabiliza a partir de medidas (bien que arbitrarias) se produce el gran salto técnico del artesanato a la industria.

Y en ese salto irrumpe el concepto moderno de “soporte”, al que definiré provisoriamente como superficie estandarizada de almacenamiento de información. Huelga decir que la estandarización de la superficie de almacenamiento incide también en lo almacenado, que no es un mero soporte, que no es transparente. Es sólo sobre esta estandarización que, paradójicamente, se puede pensar la “capacidad de mejora” benjamínea. El montaje cinematográfico funciona en base a determinados estándares. El más extendido (pero en modo alguno el único) es el del film de 35 milímetros que proyecta 24 fotogramas por segundo. Y sobre ese estándar se monta el arte cinematográfico que logra trascender al experimento y a las atracciones de feria (y se vincula necesariamente con la industria).

El concepto de “soporte” es engañoso y con la digitalización se borra la ya de por sí difusa línea entre la inscripción de algo en un soporte y el material como superficie significativa en sí.¹ En el primer caso, estamos ante el problema del almacenamiento; en el segundo, ante la obra de arte en su sentido más tradicional. La imbricación concreta entre un contenido y su materialidad significativa impide su abstracción y de la cual deriva su existencia aurática, única e irrepetible. En el segundo caso, la inscripción supone una superficie significativa normalizada, es decir, estándar, y, al menos idealmente, vacía. Generalizando, un objeto, como puede ser el caso más evidente de una escultura, es una forma sobre el “soporte” piedra, pero no una “inscripción”, ya que como soporte, esa piedra ha quedado indefectiblemente unida a una obra y sus posibilidades de “soportar” otras obras se ven mermadas. A diferencia de las contriciones que imponen los materiales en las artes preindustriales, los soportes en los que se inscriben abstracciones se basan en el presupuesto de la no importancia del soporte en sí, que es mero continente de un contenido transmisible.

Soportes como medios asociados

La noción de montaje encuentra en un espacio central para su desarrollo en el cine, si bien se lo extiende, de manera bien que ambigua a diversas artes. Consideraré que esos otros usos son de carácter metafórico. Para los acotados límites el presente trabajo, el

montaje parte de la base de la necesidad de un medio técnico asociado que sólo puede desarrollarse a partir de la existencia de estándares. Y hasta la aparición de la literatura y el arte digitales, los estándares excluyentes sólo podrían hallarse en la fotografía, la cinematografía y la fonografía.

De los tres casos, como señalé antes, el tercero llega con retraso respecto de los montajes fotográfico y cinematográfico. Y visto desde el punto de vista del estándar, la fotografía posee estándares menos estables debido a una particularidad fundamental: no requiere del funcionamiento de un objeto técnico para su fruición. Para ser más ilustrativos, la copia fotográfica existe como tal, el film solo existe en potencia hasta ser proyectado, del mismo modo que el disco de pasta existe en potencia hasta ser reproducido. De este modo, la posibilidad de devenir única de la fotografía es mayor respecto del máster fonográfico o el montaje de un film.

En este punto cabe señalar que el rasgo determinante de la técnica moderna para Stiegler es la superación del medio asociado natural por el medio asociado técnico. Es decir, el contexto en el cual los objetos técnicos funcionan pasa de ser el medio físico dado a ser el medio físico creado. La distancia que hay entre, por ejemplo, la producción de sonido de un bajo eléctrico respecto de la de un contrabajo, del grano de una foto respecto del pigmento de un acrílico, de los compuestos de una impresión 3d respecto de las propiedades del mármol (y podríamos seguir) se puede establecer en función de la dependencia de los primeros de un medio no dado, artificial.

Bellas letras o tipografías fijas

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

Los textos, es decir aquellos resultados de la abstracción de la codificación en la escritura, estuvieron siempre limitados por su relación a soportes físicos donde se los almacenaba, como fueron los pergaminos y luego los libros. Como señala

Kirschenbaum (2008: 3, 34), con la aparición de los *diskettes* y luego del disco rígido, irrumpe una posibilidad hasta entonces limitada por las características físicas de los soportes: la de un soporte siempre borrable. La posibilidad de borrar que pone en riesgo la posibilidad de conservación también hace del almacenamiento mismo una abstracción, a diferencia de otras forma de inscripción provisionales, como el lápiz o el librito de memoria de Cardenio en el *Quijote* (Chartier 2008, 33–35).

Las poéticas que propician la rebelión creativa contra la máquina subrayan un aspecto fundamental: la estandarización no intencional que supone la previsión de los resultados obtenidos a través del uso correcto de un dispositivo técnico. Lo que nos interesa destacar de las obras híbridas es la puesta en tensión de tres facturas diferentes. 1) La factura técnica tradicional asociada a ciertos procedimientos artísticos estabilizados del ejemplar único (lienzo, escultura, ejecución musical, puesta teatral, escritura) o el ejemplar artesanal (como las obras impresas antes de la industrialización de la imprenta), 2) la factura analógica, industrial, de productos estandarizados técnicamente reproducibles (el libro impreso, la partitura impresa, la fotografía, el registro fonográfico, el film) y 3) la factura estandarizada digital que supone la codificación e implica a todos los tipos de obras ya discutidos. La factura digital puede poseer además los rasgos de indexicalidad mediante metadatos, vinculación hipertextual, convergencia de procedimientos (texto, imagen, sonido), aleatoriedad en su actualización o conformación y reproducibilidad inmediata, ubicua e infinita (al menos teóricamente).

Desestandarizaciones

Toda obra que altere el dispositivo técnico lo hará de maneras diversas, impidiendo la presencia de rasgos comunes que permitan identificar una serie o rasgos estándar. El estándar es un problema en sí mismo que excede la serialización y las obras técnicamente reproducibles. El estándar es asimismo requerido por las condiciones técnicas materiales como las que condicionan la reproducibilidad de los contenidos de negativos, diapositivas, films, discos, cintas magnéticas y demás soportes. Por último, el estándar es también requerido para garantizar la decodificación en dispositivos digitales de reproducción y acceso a los contenidos.

Si bien toda obra es técnica, aquellas que dependen de dispositivos de reproducción para su fruición poseen una diferencia respecto de las obras únicas, o

auráticas, y de las analógicamente reproducibles en soportes como la copia fotográfica y el libro impreso. Es un problema que excede lo mecánico e implica a lo eléctrico.

Los anacronismos procuran compensaciones que normalicen los nuevos formatos que convergen en los nuevos medios de reproducción, produciendo una estetización del propio objeto estético. Así, se estandarizan obras de órdenes diferentes, facilitando la mercantilización extrema que subyace al afán digitalizador (o también a su democratización, en la versión anticapitalista). Las obras híbridas, por el contrario, tienden a poner en evidencia las tensiones que provocan la digitalización u otras formas de reproductibilidad técnica.

Como los *cyborgs*, la tensión que proponen las obras híbridas reside en la imposibilidad de una estandarización necesaria para garantizar una reproductibilidad técnica, cada obra supone una “invención categorial”. Este rasgo es especialmente interesante para pensar una poética tecnológica híbrida opuesta a la dinámica de los contenidos digitalizados estándar que confluyen en los nuevos dispositivos reproductores. Una obra híbrida no podrá ser fácilmente codificada y redistribuida, limitando su difusión. Y su soporte también es una anomalía, imbricando contenido y continente. El objeto híbrido es lo opuesto del estándar que se requiere para generar contenidos decodificables. Pero el objeto híbrido también es, como lo sugiere la biología, infecundo. O, volviendo a la alternativa metafórica propuesta, un objeto *cyborg* no engendrará pequeños *cyborgs*, sino sólo pequeños seres que compartirán su matriz orgánica y no su matriz técnica, a menos que los someta también a un proceso de tecnificación *a posteriori*. La única forma de estandarizar estas obras es desguazándolas y codificando de manera separada sus aspectos formales en formatos específicos: texto, audio, imagen o video.

En cierto modo, las poéticas híbridas manifiestan el fin de los purismos idealistas que subyacen a tanto a las poéticas orgánicas como a las tecnológicas propiamente dichas (y en esto parecen repetir un gesto cíclico las vanguardias). Así, se puede inaugurar una fisura en la lógica técnica pero, como lo indica la metáfora, corren el riesgo del gesto estéril. Esto me lleva a señalar que la noción de “montaje” no permite dar cuenta de estas obras atendiendo a que implica necesariamente al estándar y a la serie para poder funcionar. Sin estándar no hay montaje o el dispositivo fracasa. La “fisura”, entendida como desestandarización acaso pueda encontrarse en el fracaso del dispositivo, pero no en el montaje, entendido como procedimiento técnico propio de la era industrial.

Bibliografía

Benjamin, Walter y Jesús Aguirre (1989). *Discursos interrumpidos. Vol. 1, Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus.

Berti, Agustín (2011). “Los objetos híbridos. Tensiones entre soportes materiales y código digital en la conformación de la obra de arte” in Claudia Kozak (2011). *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad. Actas del Seminario Internacional Ludión/Paragraphe*. Buenos Aires: Exploratorio Ludión.

Chartier, R. (2008).

France. Buenos Aires: Katz.

Kirschenbaum, M. G. (2008). *Mechanisms: New media and the forensic imagination*. Cambridge, Mass: MIT Press.

Stiegler, B., y Morales, B. B. (2002).

: I. Hondarribia Guipuzkoa:

Hiru.

¹ Una pregunta que se desprende de este enunciado es de qué modo existen diferencias al nivel de la exteriorización: los soportes de almacenamiento son exteriorizaciones y las inscripciones sobre esos soportes también lo son, pero cuales son las diferencias entre ambos, o dicho de otro modo, entre el negativo virgen y el fotograma que se imprime en el a través del dispositivo.